HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

KRITIKA IZMEĐU DVA RATA

IX

ZAGREB

MATICA HRVATSKA

HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

UREDNIK
JAKŠA RAVLIĆ

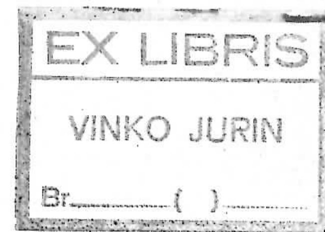
SVEZAK IX

ŠTAMPARSKI ZAVOD »OGNJEN PRICA«, ZAGREB 1966.

HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA
IX

KRITIKA IZMEĐU DVA RATA

PREDGOVOR NAPISAO I IZBOR IZVRŠIO
PETAR LASTA



1966
MATICA HRVATSKA
ZAGREB

KRITIKA IZMEĐU DVA RATA

IZMEĐU OKTOBARSKE I JUGOSLAVENSKE REVOLUCIJE

Zašto se ovom razdoblju podmetnuo naziv »između dva rata«, nastao u okupiranoj Hrvatskoj, kad on ništa ne kazuje? Otkad su ratovi bili međaši kulture, književnosti? I šta taj naziv kazuje o nama? Treba naći drugi, sa svom njegovom težinom. Dvije revolucije, oktobarska i naša, jugoslavenska, nose u sebi sva obećanja i sadržaj revolucija. One jedno dotrajalo stanje obaraju i u isti čas slažu u to porušeno gradivo i novu građu za nove građevine. Naravno, ove činjenice kazane su ovaj čas pojednostavljeno, iz historijske perspektive. Ali i ti novi, naši međaši, kompleksni, nisu međaši kulture, međaši književni, estetski u užem smislu. Noseći u sebi posvemašnji stvaralački potencijal, oni su unijeli u nj i stvaralački, revolucionarni način mišljenja kao predominantan. To je u prvom redu i glavna oznaka vremena. Ali uz ovu prethodnu napomenu do koje dolazimo iz naše današnje retrospektive, aposteriorno, a ne po nekoj shemi, nameće nam se i još jedna slika kretanja na užem planu, estetskom. Ona nam se otkrila poodavno. Nekoliko decenija, u vezi s naukom, pozitivizam se uselio i u naše naučne i kulturne komplekse, podredio prirodnoj bazi sva kulturna isijavanja, i sa svojim odrazom, impresionizmom. Impresionizam u likovnoj umjetnosti nalazio je odjeka i u umjetnosti riječi. Ali u ovoj oblasti vidimo neposrednije i ono autonomno kruženje u kome se traženje izraza uspinje do svoje uravnotežene punoće i onda silazi, troši se dok se ne istroši. I ako igdje, ovdje se vidi

onaj dijalektički hod, kao i dijalektički hod dana i noći, da su sva ta kretanja od vremena, imaju svoje domete, silazne faze, dok ne zatrnu, pa se opet pojave kad im dođe vrijeme. Mada ne vraćaju identičnosti staroga, nego se pojavljuju kao nove analogije. Nema vraćanja na staro, ali postoje plime i oseke, kojima diše vrijeme. Nastajući u vremenu, mijene su prolazne i ništa se ne da zaustaviti u vremenu, zamrznuti u neko nepokretno stanje neprolaznosti. Pa i ona vrhunska djela umjetnosti u kojima je naoko zaustavljeno vrijeme, i ona traju poslije svoga rođenja s oznakama i ocjenama vremenskim.

Kad se javio, gdje bilo, pa i kod nas, poklič za obrtanjem za 180 stupnjeva, on je nadošao kao nužna i zrela situacija da se smijeni jedno doba, shvaćanje, izraz, koji nema više šta da nam kaže, nema šta da otkrije. Taj se poklič podigao najprije izvan naše zemlje, jer je ondje za nj prije nadošlo vrijeme. Kod nas se javio usred rata. On nema veze sa društvenom revolucijom, ali on je bio revolucija kraćega doba i otkrio nam je i svoja dva pola kretanja, pragmatizam i autonomnost u umjetnosti, koji se pred našim očima smjenjuju nekoliko decenija na taj način da se u svome kretanju poriču, smjenjuju, dakle žive i uporedo jedan pored drugoga, da bi živjeli od slabosti suprotnoga i oporavljali se na njegovim slabostima. I zaista, naša moderna ima svoj raspon od zvjezdanih prostora do idiličnih seoskih kokoši i raca a dalje se zaista nema kamo, nego sići u zaborav.

A kritika ovoga razdoblja? A. B. Šimić, koji je proveo rane mladenačke dane pod utiskom Domjanićeve lirike, kasnije nezahvalno vraća za uzdarje Domjaniću da on nema srca, »tek srdašca malo«, a ruga se Matošu što veliča Meštrovićeva *Kraljevića Marka* koga je Matoš vidio kao veličajnu ilustraciju narodne pjesme, a nije u tom kipu otkrio Meštrovićevo, vlastito, divsko osjećanje, kako ga je vidio A. B. Šimić. A to su govorila dva jezika, iz dva vremena, impresionizam i ekspresionizam. Tu se ne radi o prednostima ili slabostima jednoga ili drugoga, nego o glasu vremena. Rat je pomogao da se do kraja istroše energije za otkrićima a u njemu

su se pojavili Donadini i A. B. Šimić kao kritičari. Sva su trojica izišli iz moderne na zalazu. Krleža kao dramski početnik ima iste teme kao i Fran Galović, Isusa i Magdalenu, iste sadržaje, zemaljsko i nadzemaljsko, u sudaru, u ženi i bogočovjeku; pa i *Saloma* Krležina ima isti taj sadržaj kao opsesija vremena, kao ono *Začarano ogledalo* Galovićevo.

ULDERIKO DONADINI je matoševac protiv matoševaca, ali on ne obara svoje simpatije, Vidrića i Nazora, nego dozivlje u pomoć antičku umjetnost kad pristupa sintezi njihova djela. O njihovu djelu on govori poetičnim zanosom kulta umjetnosti, dok se s Nazorom ne uspne na sunčane vrhunce osame i superiornosti. Umjetnik je kao i Nietzscheov natčovjek zamijenio bogove i o njemu ne postoje riječi rasuđivanja nego riječi poetskog zanosa. Ovo je i posljednji izraz nekritičkog uzbuđenja impresije koja proizlazi iz naravi Donadinijeve. On će tu potrebu podređivanja prenijeti na Dostojevskoga i njime je obuzeto gotovo čitavo Donadinijevo stvaranje. Ali to nije okretanje starome, nego potreba jakih dojmova. On ima sluha i za futurizam kao tvorevinu dvadesetog stoljeća. Pod tim dojmom ni rat ne odbija, jer rat ubrzava promjene. Promjene treba prihvaćati; s promjenama se živi. Ta njegova potreba asimilacije rađala je u njemu sve nove i nove ličnosti, i on je na kraju bio složen od tuđih otisaka, koji su živjeli u njegovu djelu, u njegovu životu, u njegovim maskama i u njegovim gestama. To je bio onaj proizvod novoga gradskog života, ubrzanog i nervoznog života, koji navaljuje na dotle idiličnu statičnost provincije, to je ono doba kad na Zapadu mladi književnici brzo žive, gore, kad neki u toj vrtoglavici završavaju u ludnicama ili se u njima odmaraju, ili završuju samoubojstvom. I Donadini se sklanjao u ludnicu, vraćao se životu dok nije u tridesetoj dogorio. On pokreće svoju reviju *Kokot* (1916), poslije neuspjelog Matoševa pokušaja da objavi svoju nezavisnost. Njemu za nova otkrića i za nove uzbune nije dovoljna uravnotežena riječ umjetničke odgovornosti, njemu je potrebno *kriknuti* u svijet svoja uzbuđenja, a tim se kritikom javio i Strozzijev *Krik* prije njega i odmah umuknuo. I A. B. Šimić će progovoriti vriskom gnjeva i vriskom bola, pa će i on progovoriti u svojoj

reviji *Vijavica* (1918), kad je i Donadini štampao čitavu knjigu proze *Vijavice*. Tim krikom će se očitovati Krklec i toliki drugi.

Krik s praizvora, pa i neartikuliran, glas je poetski ovoga trenutka. U tom će oštrom zaokretu A. B. Šimić okrenuti leđa nasljeđu.

No ne mogu se zaobići dvojica kritičara u kojima traje to nasljeđe u cijelom ovom razdoblju — Lj. Maraković i A. Haler.

Ali u neku moguću shemu: pragmatizam i autonomnost, pozitivizam i idealizam upleću se sasvim realni historijski događaji, na širem planu, i na domaćem horizontu, sa svojim tragovima na književnosti, na tematici, na obradi, na stavovima i na pogledima na svijet. To su oktobarska revolucija, događaji u zemlji, u beogradskoj skupštini, svjetska kriza, nacizam na vlasti, građanski rat u Španjolskoj. Ova dvojica te događaje kao da ne vide, i sa svojim početnim stavovima traju do kraja, odupirući se klimi i logici vremena. Oni polaze s pozicija apsolutnoga i primjenjuju ga uporno i variraju s opsežnim aparatom.

Oba su i profesori koji se trude da obore Matoševu pamfletsku osudu »profesorske« kritike, neinventivne, shematične, uskoga horizonta.

LJUBOMIR MARAKOVIĆ je odrastao u katoličkom pokretu, iako mu je majka bosanska Srpkinja. Od mladosti, njegov dodir s Kranjčevićem odudara od Kranjčevićeva otpora vječnim idejama, jer sve pojave kulture i književnosti gleda pod imanentnim kutom vječnosti. Nastavio je Jakšu Čedomila i Antu Petravića koji su primjerenim sredstvima primjenjivali kriterije, ali je on morao da svoje kriterije zaoštri prema zahtjevima *ecclesiae militantis*, što kasnije to žešće. Njegov interes obuhvaća ponajviše pisce katoličke moderne, iracionalnu atmosferu omeđenosti emocije i kretanja u stvarnosti, književnost koja nije izlazila iz uskoga katoličkoga kruga i nije dostigla te moći da se takmiči s književnošću

laičkoga gledanja na svijet. Odužujući se svojoj orijentaciji, on se ipak nije zatvarao u tom krugu, on je zahvaćao cijelo jezično područje, i srpsko i hrvatsko. Naravno, svoje simpatije je neskriveno pokazao prema Isidori Sekulić s njezinim romanom *Đakonom bogorodičine crkve,* ali nije zaobilazio ni manje ugodne pojave srpske književnosti. Kao urednik omladinske *Luči* i poslije *Hrvatske prosvjete* bio je vrlo plodan i prisutan u svim mijenama hrvatske književnosti, ali je pratio zbivanja i u stranoj književnosti, pa je među prvima prikazao Jamesa Joycea informativno i suzdržljivo, gotovo s nekim katoličkim liberalizmom. Tako se otkrivala i njegova erudicija i njegova primjerena prilagodljivost. Ali se u tome otkrivala i njegova namjera: katedra komparativne književnosti. (U klimi zagrebačkoj osjećao se nedostatak te katedre. Kad se ona zasnovala, i I. Hergešić, izabran, pojavio se u nastupnom predavanju, njega su klerikalci izviždali.)

Predmete svoga razmatranja obuhvaća pažljivo, znalački, ulazi u strukturu djela, daje uspjele karakterizacije autorove ličnosti, stil mu je sadržajan, ima esejističke kvalitete. Ali se pomalo otkriva njegovo gledište, on ga ne može prikriti nego ga nenametljivo upleće. Zaustavljajući se na Andriću, on iskorištava autorovu raspodjelu kad govori *o našima i o Turcima,* on prihvaća Andrićevu morbidnost i dekadentnost Turaka kao rasnu, a mogao ju je poslije naći i u porodici katoličkih Pamukovića. To naglašavanje podjele još je plastičnije kad on izdvoji svojom simpatijom fra Marka Krnetu, nedoučenog fratra, kratke pameti a čvrste vjere, a neće naići na ono »Čudo u Olovu« gdje se pojavio Andrićev skepticizam.[1]

[1] Ovdje sasvim usputno valja podsjetiti da je Andrić dao uspješno ta stara vremena, jer je tražio i nalazio korijene našim provalama koje su svom silinom izbile pred njegovim očima poslije likvidacije rata. Njegov školovani Kriletić pušta maha svojim nagonima u noćnom Bukureštu, na čuđenje neupućenih, jer oni vode sve do vremena Alije Đerzeleza.

Andrić se mogao obuhvatiti tek kasnije, razumjeti potpunije, ali je on ipak dao ključ već pod konac rata. Kad Andrić prikazuje jedan roman V. Cara Emina, on mu daje ocjenu slikom: roman nalikuje na biljku koja ima stabljiku, grane, lišće, cvijet i plod, ali nema korijena. Upravo u tome je sav Andrić; on traži korijene suvremenom mentalitetu. Andrić je poslije otkrio i jednu tajnu

Ali u Hrvatskoj su i vanjski događaji pomogli da se stavovi i pogledi zaoštravaju i sukobljavaju. Tako se dogodilo da je Maraković u vrijeme pojave *Pana* bio tolerantan, ali to više nije bio 1936, kad se u cijeloj Evropi razvija klima polarizacije. Zašto on pred *Baladama* Krležinim izbacuje sva oružja protivnika? Jer je sazrelo vrijeme za polarizaciju i u književnosti, i u kritici i u teoriji. Što Maraković brani štokavštinu od Krležina napadaja na bečki dogovor, razumljivo je, to govori njegova bosanska mladost, ali i zahvalnost što su Vuk i Daničić preveli Stari i Novi zavjet jezikom dostupnim težaku i prihvatljivim pjesniku i učenjaku. A iz Krleže je progovorilo kajkavsko porijeklo s razlozima koji se dadu lako odbiti, jer je prava baza hrvatskoga književnog jezika hrvatski šćavet, pa su do tog dogovora imali prilike da očituju svoje moći i kajkavsko i čakavsko-štokavsko područje. Pjesničko Krležino nezadovoljstvo može se i razumjeti, ali nije uvjerljivo, kao što se razumiju i pobude Markovićeve. Ovdje bismo mogli dati pravo Marakoviću, jer se historijski tok ne da skrenuti s onog magistralnog pravca, s dolaskom Turaka, od jugoistoka prema sjeverozapadu. I nema se šta žaliti Krleža, koji je, iako kajkavskoga porijekla, u vrhovima naše književnosti, kao što je to bio prije njega i čakavac Kranjčević.

No ove sporedne napomene gube se pred oštrim akcentima koje je Maraković stavio na ono po čemu je Krleža ono obrtanje sviju vrednota, naša ponosna vertikala i ocjena čitave naše nesretne prošlosti i onoga još nesretnijega lažnog nakita: *antemurale christianitatis.*

---

svoje radionice: on se uči i na slabijim djelima. Potkraj rata radili su u Matici hrvatskoj i njegovi gimnazijski profesori dvaju jezika, materinskog i latinskog, T. Alaupović, i I. Velikanović, autor *Otmice.* Nije Maraković naišao na to odakle Andriću inspiracija za Đerzeleza, neposredna inspiracija, pored samostanskih zapisa, J. Jelenića i kazivanja samostanskih ljudi. Šta se može, o piscu se može kazati potpuna istina tek poslije njegove smrti, ali ne po jednoj knjizi.

Andrić je ovdje potrebna upadica, jer je on bio pri kraju rata i odmah poslije njega sasvim prisutan u hrvatskoj književnosti, pa i kao kritičar.

Maraković ne vidi ono čudo od jezika koje je Krleža sačinio i koje izvanredno zvuči i ima u sebi sugestivnu autentičnost, iako je, u prvom redu, njegov jezik, bogatiji i plastičniji od svakog bivšeg i sadašnjeg kajkavskog jezika. Maraković ne vidi sasvim umjetničke kvalitete ovoga djela, on ne podnosi pjesnikovu iskrenost koja je ovdje neposrednija od bilo kojeg drugog njegova djela. A znao ih je otkriti kod drugih.

Maraković razobličava prerušenoga Krležu, koji hrvatskom seljaku nudi crvenu zastavu. Nezadovoljan je i ogorčen, jer katolički pokret nije nikad mogao da preraste iz svoga kruga isključivosti u neki narodni pokret, duž cijelog ovog razdoblja.

Ovdje je Maraković sasvim razvio svoju križarsku zastavu i uperio koplje u nevjernika. Otvorio je sve registre svoje ideologije: credo ut intelligam, ali se historijske činjenice ne dadu nikakvom ideologijom ni interpretacijom izmijeniti. Na tom Markovićevu putu više nema zaustavljanja, i povodom Budaka on sasvim otvoreno mora da se očituje na kojoj je strani. To je nova varijanta katoličkoga pokreta, jedna hrvatska varijanta fašizma, put u klerofašizam.

ALBERT HALER se javio u zalaznoj fazi moderne, ali je svoju pravu aktivnost razvio tek poslije rata. On je pratio sve mijene hrvatske književnosti.

Pod trajnim je utiskom Croceove estetike i filozofije, prihvaća spiritualizam Gentilea i divi se historičaru De Sanctisu.

Njegova je domovina renesansni Dubrovnik. Renesansni stil života, u kom se čovjek smije i plače punim registrom i živi u klimi renesansne umjetnosti, bez obzira uz koju je cijenu ona postignuta.

Haler cijeni šekspirsku dramaturgiju i šekspirske likove, jer je u njima dostignuto ono vječno ljudsko, mada zna da im svako vrijeme daje svoj pečat.

Haler je svoju estetsku metodu primjenjivao na tekstovima najistaknutijih hrvatskih pjesnika starijeg i novijeg vremena, na Gunduliću, Preradoviću, Kranjčeviću, polazeći od toga da je književno djelo estetski čin spontanog emocionalnoimaginativnog procesa i intuicije. Tu spontanost ne treba da na-

rušava akcija volje, tendencija. Ona ne treba da bude narušavana intelektualnim primjesama. Ona ne rješava nikakve vanestetske probleme. Ona ne treba da se usmjerava prema bilo kojoj ideologiji. On polazi od Croceovih postavki da u oblast estetike, dakle umjetnosti, ulazi samo uspio izraz, a taj treba osloboditi od pozitivističkih, racionalnih, deskriptivnih podataka empirije. On je protivnik svake tendencije ali i besadržajnoga larpurlartizma.

On provodi estetsku reviziju književnoga nasljeđa i ima u tom nastojanju i relativnog uspjeha otkrivajući nedoraslosti i neadekvatnosti izraza. Kad on kod Kranjčevića otkriva izražajne promašaje ili slabosti, on zaobilazi Kranjčevićeve ideološke stavove izričito, ali se zaustavlja na onoj *suzi* koja je za novu generaciju kemijski spoj materijalizma, a koja je za pjesnika nešto drugo, nešto više, sadržajnije. A mogao se zaustaviti i na *Viziji*, kojoj nije nikako dovoljna primjena estetske metode. Tu je kao u kontrapunktu postavljen Raskoljnikov, pojedinac, prema masi — Gerasimu, oni se stapaju u jedinstvo, pojedinčeva inicijativa i sporazum puka, ali u atmosferi u kojoj *ni bog se ne moli, ni car se ne sluša.* I ta pjesma nije samo za čitanje i apstraktno prihvaćanje ili odbijanje, ona je nastala u naročitoj klimi vanestetskoj, postala signal, i bosanski je revolucionari uoči rata nisu čitali radi estetskog učinka, mada može pristajati u svakoj antologiji, nego je postala oružje, eserovsko oružje, i na Miljacki pokretom ruke zapalila svijet. To je bila ruka historije, bez obzira što je to ruka pojedinca i što je ta glava inspirirana i stihovima a ne samo činjenicama i ideološkim tekstovima.

Uopće on gleda samo gotov estetski čin, a ne traga za njegovom genezom.

Razmatrajući sociološku metodu, on je zadovoljan što Guyau vidi u djelu najprije spontanosti, ali ne prihvaća njegove uslovljenosti, a Plehanova, naravno, sasvim odbija. Onda se i izravno obračunava s marksističkim pristupom književnom djelu, jer je materijalistički, s naglašenim racionalnim, intelektualnim elementom, s njegovom usmjerenošću, ne videći kad se on javlja i zašto se javlja.

Haler ima pravo kad traži da književno djelo daje pojedinačno i konkretno, u kome se zrcali opće. Ali to pojedinačno, ako je plod vremena i nameće se književnoj obradi bez obzira na to da li u sebi nosi neki estetski sadržaj u užem smislu, može da uzbudi, da stiče estetski kvalitet, pa ako isklija i neka tendencija, jer ogorčenje i očaj i bijes mogu u umjetničkoj obradi dostići svoj estetski učinak, mada je nastao od ljudske socijalne zloupotrebe. I zar se neka spoznajna otkrića ne mogu podići do svog emocionalnoga usijanja kao što je ono emfatično: heureka, a naš mu je pjesnik, u antologijskoj pjesmi, kazao: — *Kad srce zapišti, misao je kriva.* Ova nezainteresirana estetika koja teži samo za ljepotom, za čistom umjetnošću bez tendencije, tendira ka spiritualizmu, idealizmu, a šta je to nego ideologija.

Tako, naoko ideološki neutralan u vrijeme polarizacije, estetičar je stekao svoju katedru pod fašizmom.

Haler ne odobrava podjelu književnih djela na rodove i tu ima pravo, samo je trebalo da produži i ne dijeli onu kompleksnu aktivnost duševnu, u kojoj se ne da postaviti granica između spoznaje, čuvstva i volje, jer oni ponajviše jedno drugo prate, ma i kao diskretna pratnja. Radi se samo o tome da li jedno od ovih ne razgoni svoje diskretne pratioce i ne raširi se preko mjere, bez svjedoka i bez pristajanja.

TIN UJEVIĆ je izrastao na matoševskim sjedeljkama duhovitosti koja ne obvezuje, prošao kroz nacionalističku retoričnost, obišao svoje stanice Zagreb, Beograd, Sarajevo i Split, kao stanice duha, stanice neke duhovne klime, i s njima prerastao ćaskanja do meditacije, ispovijesti i mudrovanja, pretvarajući svoje boemske noćne seobe u svoju pokretnu akademiju duha. Njegov raspon tih putovanja doseže statične mudrosti Istoka, nirvanske vedrine i gotičke zapadnjačke vertikale koje osciliraju prema visinama i dubinama. U Sarajevu je shvatio bogumilski duh otpora i osjetio razliku između važnih i nevažnih stvari svijeta, u danteovskoj alegoriji osjetio geometrijski duh Istoka, nemirne vertikale duha i statičnosti mudrovanja; u Beogradu je u građanskoj klimi stvarao svoju klimu i zaražavao, u Splitu sažimao u sebi naslage klasičnoga, srednjovjekovnog i novovjekog sloja bivstvovanja.

Stvaralački proces teče kroz prolaze intuicije, mističnih tajnovitosti do implicitnog boga savršenstva i dorečenosti. Na tom putu dodiruje se s nadrealizmom, do akcije podsvijesti i želje, pa se s njime i razilazi.

Njegova esejistika i njegove meditacije znače najviši domet našeg jezika i čarolije riječi. Tamo gdje je svjesno nejasan on te nejasnoće objašnjava kao jasnoće buduće suvremenosti. Ne može ga nitko smjestiti u neku shemu, sistem, jer je mnogolik i mnogosmislen. Njegovo je utočište republika duha, njegov stil avantura duha.

Ne prati mnogo likove naše književnosti i ne pouzdaje se u suvremenu kritiku svoga djela.

On je naš posljednji nomad radoznaloga duha, s brojnim zavičajima i utočištima, pa ako je i mnogolik, on svagdje pronosi svoju zastavu duhovne autonomije. Razmatrao on virtuoze Zapada ili mudrosti Istoka, avanture u neotkrivenim pejzažima duha i smirenosti nirvane. Od Whitmanna do Budhe, nepregledan je niz njegovih znanaca ali se ne izgubi u tome mnoštvu, jer svagdje pronosi i svoje znakove raspoznavanja. Od impresije trenutka do esencije stvari, on se odmarao u trenutačnom od trajnoga i gledao kako se zrcale jedno u drugome. Postigao je i to da njegova kritička proza dosegne visoki stepen rafinirane umjetničke proze.

ANTUN BRANKO ŠIMIĆ kao pisac začeo se na Širokom Brijegu u Hercegovini, u franjevačkoj gimnaziji, a kad se otisnuo, preko Mostara i Slavonije u Zagreb, on se pomalo oslobađao prvih zanosa, da im se u Zagrebu i suprotstavi, u grupu bez idile, usred rata. Prešao je veliki luk u poeziji do punoga zaokreta, ali je jedna osnova ostala stalna, jezička osnova.

On će u Zagrebu zbunjivati neštokavce, kako je moguće da budu majstori riječi a ne vladaju njome do kraja. Prometao se i u filologa. Ostavio je spomenutu gimnaziju, katoličku, sa simplificiranim pogledom na svijet, te sredine i njegova djećaštva, pa ga se i mogao, sa znatnom obrazovanošću, i osloboditi.

Šimić se otputio iz zavičaja s neobrazloženim katoličkim pogledom na svijet i naći ćemo ga svega u programnom napisu *O muzici forma*. Bog, duh, stvaralac, bio je prije stvari. Kad se otjelotvorio u stvarima, u svim formama kojima su progovorile stvari, nalazio se bog, imanentan. A onda je, po ekspresionističkoj devijaciji, nosio u sebi boga, mučio se s njime dok nije, narastavši u umjetnika stvaraoca, činio posao boga i na kraju ga se sasvim oslobodio. Samo je osam godina trajalo to njegovo okretanje na suprotnu stranu, a to ga je stajalo i života. I kao što je nekada sav gorio bogom, na kraju je izgorio bez boga. Nasred puta je bio cjelovit, na kraju puta je bio cjelovit. A između tih dviju stanica mučne mijene. Tako je i umjetnost živio cijelim svojim bićem do kraja, jer mu umjetnost nije bila ukras života, nije bila ljepota, nego naprosto njegovo postojanje.

Tako se okrenuo protiv svojih uzora mladosti, protiv svih koji »kite« i koji »stvaraju ljepotu«. Tako je odbio i Nikolića i Domjanića i Vidrića i Dučića i Nazora, svakoga od njih i s posebnih razloga. Najviše one koji su razglašeni. Nazora, i što je suviše plodan, što se javlja preživjelim formama, što nije svladao jezik. Vidrića odbija kao otisak preživjelog impresionizma, koji odbija i kod zatečenih slikara, a Vidrića povrh toga i zbog njegova antiklerikalizma, kojim su se javljali nekadašnji naprednjaci. Sam otpavši od crkve nije nikad napadao crkvu ni klerikalizam. Ograničio se na područje umjetnosti, ali nije bio za larpurlartizam. To je očitovao obračunavajući s još jednom svojom opsesijom, s Dučićem. Jedino još, izvan umjetnosti, kratak osvrt na filozofiju povodom prijevoda jednog djela filozofa Höffdinga. Zašto Höffding? I zašto jedno djelo? Filozof ima svoj centar oko koga kruži i razvija svoj sistem, to je veza s filozofijom, a ne ova upadica. Bio je, dakle, sklon i ovoj oblasti duha, pa mu u stihovima možemo naći raspon. *Pjesnici su čuđenje u svijetu* — toliko je zloupotrebljavan njegov stih, on zapravo njime otvara u svijet svoj pjesnički pogled koji je ujedno i početak filozofiranja, jer je u njemu kazan prvi doživljaj i prva ocjena svijeta. A kad kaže: *stranci smo mi na zemlji* — to je ono posvemašnje otuđenje u svijetu. A onda je došla sveprisutna smrt i svega ga obu-

hvatila. U istom liku duh s najvećim preobražajima i kritička racionalna misao analize.

On pojavama koje treba ukloniti s horizonta pristupa sa sitnozorom, raščinja ih dio po dio, na malo, na sitno, i naravno da iskoče sve brazgotine, zjape pukotine, rascvatu se pore, nametljive su praznine. On se i prihvatio posla s namjerom, s pretpostavkom, i već unaprijed zna kakav će biti ishod: gomila trunja, prašine, ništa. On od te blizine ne vidi cjelinu, on je ne doživi, a kamoli da je ocijeni, sa svim vrlinama i slabostima. Konačni je učinak toga postupka žalosna konstatacija da mi zapravo i nemamo vrijednih djela ni pravih stvaralaca. Tako stvori oko sebe pustoš i onda se tješi izletima u strane književnosti. U toj pustoši ostala je jedna utješna pojava: Ivana Brlić Mažuranić i s njom vjera u budućnost naše književnosti. A on u više navrata predskazuje da nadolaze novi i bolji. To je sve zato da se očisti horizont pred laze novi i bolji. A kad se izliječio od njega, piše s uviđanjem, pa i s usputnim priznanjima. Ta ubitačna analiza dojadila je i njemu pa je poslije priznao da je pretjeravao. Kako je sam u stihovima govorio skraćenicama, nije podnosio ni Nazorovu parafrazu ni Krležinu amplifikaciju. U Krležinoj *Podnevnoj simfoniji* je našao gomile riječi, zbrke i besmisla. Poslije jednoga nesporazuma oko Krleže razabralo se da su prijatelji, po priznanju Šimićevu. Dakle i novo ime. Samo zato što ga je Benešić »otkrio« i veličao. Ali razlike u izrazu među njima su ostale do kraja. Jer su bili dva kontrarna temperamenta. Istina, i o Matošu i o Donadiniju pisao je umjereno, sa štedljivim priznanjem. Ali o mlađima ne zna ništa određenije kazati, niti je pokušao da koga otkriva. I od novoga pisca tražio je mnogo.

Najviše se sporio s Krklecom, s kojim je bio i urednik *Jurišа*, njihove prepirke neštedimice obaraju vrijednosti subesjednika, tako da Šimić nije više mogao ni naći urednika za svoj obračun s Krklecom, pa ga je poslije njegove smrti, u *Književniku* štampao brat Stanislav. Ove prepirke manje su principijelni stavovi, a više lični obračuni. Taj se oblik kritike razvio iz jednog općenitijeg, iz odbijanja novinske kritike po primjeru Karla Krausa, koji je bio i darovit pjesnik, duhovit polemičar i oštar satiričar, a uz to i vanredan interpretator, pa je i njegov stil bio sugestivan, uzbuđivao je. Kraus je zanio i A. B. Šimića, i Krležu, a poslije i Stanislava Šimića. A. B. Šimić zvao je za svjedoke velika imena književnosti, filozofije, politike, da bi dokazao ništavnost tadašnjih novinara kritičara, i ne samo njihova talenta, nego i njihova karaktera.

Ali Šimić je ostavio dragocjenih podataka o svojoj oštroumnosti i o svome karakteru. On će u jednoj rečenici kazati više nego Haler u jednoj raspravi. On će riječ tekst osloboditi od svoga fizičkog zametka, od tekstila, vrlo uvjerljivo, dok Haler knjigu — sadržaj oslobađa od knjige — papira pravim profesorskim dedukcijama nadugo i naširoko. Pojedina opažanja o piscu sažela su u sebi toliko sadržine da se na njima može razviti čitava studija, kome je do toga. Ti njegovi nalazi zaista stoje. I to je gusta proza. I dorečenost cjelovitih sintetičkih jezgra. Nebrojeno ih je mnogo koje mogu poslužiti kao motto razvijenim studijama.

Borio se ustrajno i uspješno protiv konvencionalnih misli i konvencionalnog izraza: *biti, znači biti različan.* Po ovome se razumije i njegovo izuzetno mjesto i njegova nezavisnost.

Iz Šimićeve je generacije GUSTAV KRKLEC. Na čas se susretnu u *Jurišu* i raziđu. Dok je Šimić rušio stare uzore, Krklec je ulazio u književnost s njihovim otiscima, Nazora i Vidrića, pa i Krleže, a njegova je simpatija i Vojnović. Dovoljno da se ova dvojica i suprotstave. Polemika između njih ličnoga je izvora, pa su jedan prema drugome subjektivni i nepravedni. Oni su izrazit primjer pjesnika kritičara. Ali kako je Krklec preživio Šimića i živio u drukčijim vremenima, negdašnji »kanarinac« je shvatio ekonomsku krizu, stao žigosati vanvremensku proizvodnju, a nadrealiste je i optuživao. Potreban novih poetskih pobuda, bio je branič boemstva, jesenjinovštine, ali i to je bio jedan od otisaka tuđe individualnosti. Ako treba tražiti njegovu liniju, to je linija pjesni-

ka u kritici, pjesnika koji se, naravno, mijenja. Šimićeva je polemika uvjerljiva, jer je on bio u njoj sav. Krklec je opet, poslije rata, uskrsnuo u Zagrebu, izdržljiv u kritici, a primjenjuje ju i epigramom.

STANISLAV ŠIMIĆ, po svojim stavovima i po svojoj nezavisnosti, epigon je svoga brata. On ne ruši stare uzore, jer je to obavljao njegov brat, ali se obazire po cijelom suvremenom horizontu. Ne kritizira knjige, rjeđe pojedince, a najviše pojave koje odbija: malograđanske poglede, uhodani izraz, grupe i programe, i desne i lijeve, u njima konformizam, bezličnost. Razrađeni stavovi njegova brata, u drugom vremenu, manje su prihvatljivi, a kad piše pamflet o Krleži, iako ima u pojedinostima i pravo, jer je lako naći zamjeraka plodnom piscu, on nam svojim napisima ilustrira onu uputu čitačima da autor znači onaj koji uveličava. On odbija i aktivizam koji se u poeziji javio s krizom, i kod onih kod kojih je to bila prolazna opsesija, kao što je bila u Cesarića. Nastojao je da uvjeri suvremenike kako je on progresivan, mada nije programski pisac, ali je na kraju ostao samo gnjevni građanin. Svoju tvrdoću je naročito pokazao u pitanju jezika i stila. On je pretpostavljao suvremenom stilu onaj A. Starčevića i M. Pavlinovića kao izrazit i samosvojan, iako iz nekog drugog vremena. Tako je i svoj izraz gradio po uzoru svoga zavičaja, zapadne Hercegovine, birajući i izumrle riječi i kujući svoje, samo da bude izrazom drukčiji od suvremenika. Sasvim je izvitoperio bratov primjer. Izuzimlje u poeziji Lj. Wiesnera, naročito T. Ujevića i za nj nema dovoljno hvale, a izraz je toga prvaka lirike istoga porijekla kojega i A. B. Šimićev, dalmatinska Zagora kao i zapadna Hercegovina. Nije pridonio bogaćenju suvremenog književnog izraza, a izuzetan talenat Ujevićev nesretno je lokalno determinirao. Ali ima uvjerljivosti u njegovoj napomeni: nepovoljna kritika je opomena piscu da se više ne javlja s otkrivenim slabostima, i da čitač kritičnije čita književne tekstove.

Objašnjavajući funkciju kritike i kritičara uvjerljiviji je nego u primjeni kritičke misli. Ali, kritičari imaju pravo i na jednostranosti, ako su iskreni. Ono što im nedostaje, čitač će ispuniti, zaslugom kritičara.

Ali ono što otvara nove vidike u hrvatskoj književnosti pa i u kritici pojava je *Krleže* i *Cesarca.*

Pojavili su se zajedno u svome *Plamenu* i odmah stekli naziv »petrolejaca«. Od omotnog lista do posljednjeg njihova retka plamti revolucija, oktobarska. Zajedno će biti i u *Književnoj republici.* Kako se ove revije ne mogu dugo održavati u tadašnjim prilikama Obznane i cenzure, oni će se javljati povremeno i u građanskim revijama, dok Krleža ne pokrene svoj *Danas* i svoj *Pečat,* a Cesarec se otisne u publicistiku i u putovanja po Sovjetskom Savezu i po Španjolskoj građanskoga rata.

MIROSLAVU KRLEŽI se revolucija otkriva i u njegovim dramskim radovima *(Cristoval Colon, Golgota),* u njegovim publicističkim napisima, historijskim analizama i u beletrističkim tekstovima. Emocionalan način mišljenja. Misao traži i otkriva, a otkrića su usijanja spoznaje. Isti u estetskim realizacijama i u spoznajnim refleksijama. Nije u *Kolumbu* otkriće geografsko prenošenje starih spoznaja i života, nego otkriće u nove spoznaje i u novi život. I u svakom otkriću pitanje: kamo to vodi. Radost otkrića je kompleksno uzbuđenje. Šta je heureka nego to: ekstaza i sumnja. Unutrašnja polarizacija: vječno traženje i smisao tog traženja. U neprestanom pomicanju je stvaralačka moć, a djela samo trenuci u tom pomicanju. Njegova retrospektiva je kritička, optuživalačka, pa i onda kad optužuje baroknim stilom premašenog vremena. Kad se javi kao kritičar, esejist i enciklopedist, dva oblika njegove spoznaje izmjenjuju se i isprepleću, negacija i afirmacija, srdžba i zanos. To nazivaju temperamentom. Krleža i stvara i kritizira s bujnim temperamentom. Kad mu ustreba poslužit će se historijskom shemom da bi označio zaostalost hrvatske kulture, ali će ponajviše povodom određene

umjetničke pojave dati svoje novo umjetničko djelo, koje je vrlo sugestivna impresija, pa rekreacija i konačno konfesija. Najviše ovo posljednje.

U Krležinu estetskom promatranju ima i iracionalne emocionalnosti, ali ta iracionalnost nije tama mistike, i nije osjećanje Svega svedeno i doživljeno u Jednome. Bog koji osiromašuje. Svijet je napučen likovima inspiracije koji mogu prebivati na bilo kojem Olimpu, pa i na vlastitom.

Krleža se nije pojavio s gotovim pogledom na svijet, a on ga i nije dostigao logičkom shemom, nego sebe traži kreativnošću dok se ne nađe. Njegov pogled na svijet, to je pogled revolucionarnog načina mišljenja i u svojoj sazreloj fazi naučnog načina mišljenja. A način osjećanja? To je onaj stupanj gdje se nauka i umjetnost dodiruju, prožimaju, dva jezika o istom. U jednom trenutku našeg osjećanja, življenja, prisutan je cio svemir. Odatle i prostranstvo emocije i spoznaje, emocionalne spoznaje.

On je najprije slikar i s njegove palete teku boje cijeloga spektra, jer je radoznao i uzbudljiv. Ritam njegova pomicanja teče širokim talasanjem između razmaknutih obala i njegova slika svijeta pomiče se, iradira, ima svoje stanice, ali široka rijeka teče k nekom svome moru. Ako bismo ga pratili na tom putu do nepoznate završne stanice, mi ćemo mu uhvatiti njegove znakove raspoznavanja: on je uvijek dinamično radoznao. Znamo odakle je došao, vidimo ga u sadašnjem prolazu do najveće moguće providnosti, a možemo da naslućujemo njegovo odmicanje, ali uvijek se svjetlucaju ti znakovi raspoznavanja, ta njegova dinamična radoznalost.

Slikovit, meditativan, teoretski zaoštren, on je u svakom svome liku Krleža.

U njegovu kretanju, talasanju, pomicanju ima variranja, nijansa s varljivim utiskom da se ponavlja. U tom toku on vuče sav svoj habitus. Na tom putu vrebaju zamke solipsizma, konstante apsolutnoga, amplifikacije nedorečenosti, kontrapunkti ljudske egzistencije, negacija zatečenoga stanja upleće se u afirmaciju jedne vizije. I ne radi se o pradavnoj polarizaciji, nego o orkestraciji vidova; jer se ne radi o tri, četiri dimenzije, nego o nizu dimenzija koje nadolaze. Od tananosti analize do filozofskih uopćavanja ima ogroman raspon, i u

njemu je on i složen i protivurječan, u sebi nosi talog dekadentne gnjileži i zamah revolucionarne agresije, ima stanja kad u njemu strepi srce pozemljara i kad zatutnji rušilački pokret Prometeja.

Za svoje disanje srče zrak iz cijeloga prostranoga Podunavlja i druži se s Petőfijem, Adyjem, Rilkeom, Georgeom te s našim Križanićem i Kranjčevićem. Barok je njegova opsesija mladosti, njegova plastičnost i njegov nemir i ta izražajna forma nova je protivurječnost s najmodernijom revolucionarnom teorijom, pa ipak se one uklapaju jedna u drugu za realizaciju lične dijalektike.

Izazivao je svojom pojavom nemir, a reakcija na njegovo djelo ima veliki raspon, od pamfleta Stanislava Šimića do Bogdanovljeve apologije.

AUGUST CESAREC je u prvom broju Plamena sasvim jasno najavio svoj stav: *Mi stojimo nalevo, sasvim nalevo.* I tako do kraja, bez devijacija, revizija, mimikrija, otvoreno i sigurno, u prvom planu fronta. Na tom putu zaustavljao se na otporima našeg bogumilstva i sporio s Prohaskom. Sporio se s njime i o Dostojevskom, u kome je Prohaska tražio slavenskoga svečovjeka, slavensku filozofiju i religiju, kao što je Milica Bogdanović u Tolstoju tražila našu etičku i filozofsku misao. Cesarcu je Dostojevski bio doživljaj revolucije i katorge, analogija vlastitog doživljaja, vlastito pounutrenje, ali bez pepela i bez mistike. Po psihološkoj analizi Dostojevskoga stigao je i do frojdovske psihoanalize, koju je načas primjenjivao i u svojoj novelistici *(Tonkina jedina ljubav, Zelena sablja),* ali je prevladao psihoanalizu individualnom psihologijom. I korijene svome revolucionarstvu tražio je najprije u Dostojevskome i pročišćavao ga u lenjinizmu. Proučavao je marksizam, revizije i izdaje marksizma u pisaca, koje je na kraju obuzela mistika, jer se na tim zaokretima ne da zaustaviti i završava se u konvertitstvu, kao što se to dogodilo revolucionaru mimo marksizma, Dostojevskom, kao što se dogodilo i marksisti Unamunu.

Svoju je lijevu liniju suprotstavio desnoj liniji Crnjanskoga i tako ostao do kraja čista zastava revolucije. Kao kritičar

nije pratio književnost našega jezika, ali je publicistički pratio naše političke pokrete. Njegovi eseji su objašnjenje i njegove stvaralačke riječi, objašnjenje i njegova života. Izuzetno podudaranje života i djela. Hodočastio je u lenjinsku Rusiju i promatrao je kao i revolucionarnu Španjolsku iz neposredne, tragične blizine. U književnost ne ulazi samo estetska građa, nego sav čovjek. Opsesija Dostojevskoga zasjela je u njegov stil, u njegov rječnik i nije mogao da dostigne punu gipkost esejistike.

Ako se osvrnemo na dosadašnje, otkriva nam se odgovor na dva osnovna pitanja: koji je smisao i književnosti i njezine kritike, i koja su sredstva da se ostvari taj smisao. Marakovićev smisao književnosti je transcendentan, a vjera je i pokretač i ocjena, glavni kriterij rasuđivanja. Do kritičara je da na posredan način udovolji tom kriteriju. On je to i činio dok mu vrijeme nije nametnulo polarizaciju.

Haler izmiče vremenu u težnji za opsolutnom ljepotom, ali naoko neutralan prema vanestetskim tendencijama, on je podlegao tendencijama koje zaustavljaju i koje vraćaju tok vremena. A. B. Šimić je prešao pola kruga; on je od katoličkog pogleda na svijet stigao do onoga po kome je smisao umjetnosti zemaljski, dok nije bez deklaracije zaokrenuo u materijalizam.

Krleža i Cesarec su deklarativno odmah poslije rata stali na pozicije revolucije, revidirajući naše nasljeđe i otvarajući put u novo, samo što je Krleža održavao na visini i svoj estetski kriterij, a on se u Cesarca gubio pred kriterijem naučno-društvenim.

Naša se panorama kreće pod pitanjem: odakle dolaze i kamo idu. Kod svih spomenutih jasno se vidi njihov pravac kretanja.

Zašto nam to treba isticati? Zato što se ono mora u kritici da vidi. U beletristici je dosta da se i nasluti. Kritika je kod izrazitijih ličnosti uvijek usmjerena mada je dovoljno da ta usmjerenost bude implicitna.

IVAN NEVISTIĆ pripada onoj grupi koja se odupire Krležinu očitom utjecaju. Dosta rano se uputio da piše razvijene studije, s aparatom, pa i sa tenovskim determinantama, da pristupa i s psihološkim analizama i filozofijskim stavovima. Malo podsjeća na Vladimira Dvornikovića, koji i filozofira i psihologizira i na književnoj građi, kao što Nevistić s književnom građom ulazi u nauku dok se s Dvornikovićem ne sastane u istoj temi, u balkanskoj melankoliji, pa prema tom i u nacionalnom elementu u estetici i u filozofiji. I kod Nevistića kao i kod A. B. Šimića ima oštrine prema prethodnicima. On naročito ne podnosi »gospode« u književnosti, pa će i njegova studija o Đalskome biti tako konstituirana. On je u *Vijencu* koji je pretežno i uređivao i u njemu pribirao nova imena, donosio svoje razvijenije kritičke radove, ali je poslije pisao novinske kritike i tako se rasuo. U Zagrebu je otvorio vrata nadrealistima, a u Beogradu se susreo sa Crnjanskim i otvorio desni front. Dosta se iscrpljivao referirajući o pokretima i strujama, što pokazuje i njegova studija *Lirika na bespuću*. No u njegovu razvijanju nije bilo pravoga uspona. On se u početku zahuktao a poslije je splašnjavao. Njegovu je pojavu Cesarec nepovoljno ocijenio, i po stavu i po kvalitetu, što se može uzeti i kao mišljenje onoga s protivne strane barijere.

Nevistiću je bliz KALMAN MESARIĆ.

Uz Tipografijinu štampu vezana je grupa: R. Maixner, J. Horvat i I. Hergešić. RUDOLF MAIXNER će sudjelovati u otporu prema Krležinu utjecaju, a JOSIP HORVAT će se razviti u portretistu historijskih ličnosti, od bana Jelačića do Supila. IVO HERGEŠIĆ piše s nekom ležernošću, ima komunikativan stil, ali ga više zanimaju strane književnosti, i o njima je sabrao nekoliko knjiga. On ne sudjeluje u polemikama, on je usrdni zagovaratelj književnosti. Njegovi su liberalistički pogledi dopadljivi, kao što je i njegov stil dopadljiv i nepretenciozan. I kad o stranim piscima piše, i o velikim imenima, piše i s aparatom, ali taj aparat nije nametljiv ni

teretan. Kad naiđe na problem, on ga razrješava duhovitošću i s nekom lakoćom i promeće se u dobroćudnu lektiru.

Ova grupa pripada Dežmanovu krugu, kome je Dežman bio diskretni mentor a sam više ne sudjeluje u kritici.

Iz seljačke je ideologije izišao IVAN GORAN KOVAČIĆ, ali ju je prerastao. U njegov interes ulazi i šarenilo folklora i tanana tkanja Keatsove lirike. Nitko nije tako neposredno ulazio u analizu zanimljivih pojava hrvatske proze i stiha, ali se moćno izdiže iznad tekuće kritike obuhvaćajući pisca u cjelini, pronađe njegove glavne elemente, a njegovi pronalasci jedinstveno i izdiferencirano stapaju u sebi i emocionalnu podlogu i njezinu spoznajnu pratnju. On u dva prozna pisca iznalazi specifičnu seosku bazu i sintetizira dvije sasvim različite ličnosti, Kolara i Kaleba. U njemu sretno korespondiraju poetska inspiracija i analitičan duh. Njegove analize dvaju lirskih izraza, Tadijanovićeva i Vlaisavljevićeva, imaju u sebi toliko kreativnosti, da se i danas čitaju kao autentičan doživljaj koji je verificiralo jedno vrijeme i prenijelo drugome. U njemu stvaralac i kritičar nisu jedan drugome na smetnju i teško je reći koji je nadmašio svoju varijantu. Kao nitko od hrvatskih kritičara uspijeva da otkrije piscima njihov vlastiti lik s toliko elemenata koji se i njima nametnu kao nova otkrića, nove spoznaje.

Prema materiji, naići ćemo u njega na lirsku raspjevanost i na funkcionalnu analizu. Njegova je opsesija jezični izraz. On ga kao rođeni kajkavac asimilira od susjeda štokavaca, oplemenjuje ga u susretu s I. Velikanovićem, sam ga kreativno obogaćuje i stvara do zloupotrebe. Jezični izraz je njegova vrlina i njegova mana. Koliko je god sugestivno prepjevao vrijednosti svojih simpatija, toliko je i obarao one suvremenike koji to nisu, Novaka Simića i Kozarčanina, koji mu nisu ostajali dužni.

IVO KOZARČANIN je pisao i kao kritičar mnogo, najprije o književnosti za djecu, pa o piscima različite vrijednosti, dok nije našao svoj izraz u emocionalnim impresijama u kojima

ispovijeda i daje priloge lirske proze o sebi i o drugima. Pod dojmom Krleže nosi i otiske Krležina stila. Bujicom i uzbuđenjem govori o predmetu. Skretao je nalijevo ali nije stigao i da prijeđe, pa je tako tragično i završio ne stigavši završni zaokret.

MIHOVIL KOMBOL se javio s nekoliko esejističkih gipkih uvoda.

JOSIP BOGNER studira naše modernizme, studiozan je i odmjeren. Takav je i VICE ZANINOVIĆ koji se najprije učio u Petravića, izrađivao odmjerene studije o Šimunoviću i Nehajevu, ali se najviše zadržava na strukturi djela. Stigao je do dokumetirane monografije o Cesarcu.

LADISLAV ŽIMBREK skuplja građu o umrlim piscima, ali je kao urednik *Književnih horizonata* živ i polemičan.

U književnoj kritici susrest ćemo još neka imena: VLADIMIRA NAZORA, PETRA GRGECA, IVANA ESIHA, ILIJU JAKOVLJEVIĆA, DRAGANA BUBLIĆA, SLAVKA BATUŠIĆA, JAKŠU RAVLIĆA, LUKU PERKOVIĆA, MILANA SELAKOVIĆA, ZDENKU MARKOVIĆ, IVU LENDIĆA, VLADIMIRA BABIĆA, RANKA MARINKOVIĆA pored ostalih.

Naročito mjesto zauzima STEVAN GALOGAŽA. Skerlićevac prije rata, on će pratiti faze društvenoga kretanja poslije rata, i sve upornije i sve određenije utvrđivati književnost kao odraz vremena; on će odbijati ulazak nadrealista u Hrvatsku, nema povjerenja u njihov zaokret, u koji ulaze sa svim svojim dosadašnjim prtljagom, smatra njihovu pojavu simulacijom dotrajale kulture. Estetičare opominje da je vrijeme posvemašnje krize, i nije svrha književne aktivnosti ljepota nego istina, svakodnevna neprerađena istina o ljudskoj zloupotrebi. I on

će se beskompromisno suprotstaviti Crnjanskome, ali će odbiti i pseudosocijalnu književnost suza, poslije kojih se ne događa ništa. Njegova revija *Literatura* sabiralište je progresivnih pisaca i pogleda, u njoj i mimo nje razvija polemičko angažiranje, koje prelazi okvire našeg jezičnog područja. On odbija Bergsona koji se uselio u naše kulturne prostore, opominjući da nije vrijeme iracionalnim avanturama. U njemu sazrijeva spoznaja: ako je nekada stil bio čovjek, poslije mu se nametnulo vrijeme, sada je stil naprosto klasa. Ona se nameće tematikom, obradom, rječnikom i konačno pogledom. Klasa nameće i usmjerenost. Književnost nije samo područje estetike, a što prevladava ekonomskosocijalni elemenat, to je zato što on vapi za što skorijim ispunjenjem, da bi čovjek postigao svoj integritet. On traži angažiranu i programnu književnost kao glas dramatičnoga vremena.

Tim putem će ići i Ivo Frol.

OTOKAR KERŠOVANI u Zagrebu je kao janušićevac i učenik A. Barca bio nacionalist, ali se razvijao prema dijalektičkom i historijskom materijalizmu, ostavio studij, posvetio se publicistici. S novih pozicija je razmatrao političko kretanje kao što su to činili i Cesarec i Krleža, zahvatao i kulturnu problematiku i književnost. Na tom putu ostavio je za sobom svoga učitelja, osudio Marakovića, ali i Šenoinu Seljačku bunu s pozicija klasnog internacionalizma. Sasvim zaoštren, on je najviše dao povoda Haleru da odbija marksističko prilaženje književnim pojavama. Ali Keršovani nije ostao na pola puta i našao je potrebu da zajedno s Pricom i Kočom Popovićem prijeđe u razmatranje kretanja i na lijevoj strani. Godine 1939. pojavile su se tri marksističke revije, *Pečat* i *Izraz* u Zagrebu i *Književne sveske* u Beogradu. To što su se pojavile tri revije s lijevoga fronta, otkriva i napredovanje naučnoga pogleda i njegove primjene, dotle da se pojavila i potreba njegova provjeravanja. Polemička praksa prema građanskim pozicijama zahvatila je i one marksizma.

Krleža je imao već prilike da se u svom polemičkom spisu osvrne na svoje građanske kritičare. Poslije svojih stavova u napisu *Podravski motivi* u reviji *Danas* i sad u *Pečatu,* on

je dao dosta građe grupi oko *Književnih svezaka* za razmatranje stavova i primjene marksizma. Dok je polemika prvih godina poslije rata bivala više manje lična, ona je u *Obračunu* principijelnija, dok nisu dvije suprotstavljene strane zahvatile i osnove dijalektičkoga materijalizma. Dok su Prica i njegovi sumišljenici prilazili materiji s naučnih pozicija nešto suženom argumentacijom, koja odvodi u shematičnost, Krleža je razvio svoju polemiku nenadmašnom rječitošću iskusnijeg teoretičara s bogatom praksom u svoj širini svoga zamašnoga raspona. Ali u žestini polemike da se raščisti horizont pridolazili su i argumenti, neadekvatni i neuvjerljivi. Tako je jedna strana, nastojeći da dijalektičkom sveobuhvatnošću pojednostavi i materiju s estetskog plana, izazvala ocjenu »dogmatizma«, dok je svojim subesjednicima dodijelila oznake »mahizma« i »revizionizma«. Naravno, u polemičkoj temperaturi nije se ni jedna strana mogla da zaustavi. Dok jedna strana ostaje na tome da dijalektička misao obuhvaća sve bez ostatka, druga tvrdi da se kod njih ne radi o mahizmu, jer je već Häckel tvrdio da je svaka nauka i filozofija, a filozofija nauka; spočitavaju subesjednicima verbalizam, a čitava polemika je verbalna bujica koja sve više postaje sama sebi svrhom. Razlika je u iskustvu, što su na jednoj strani više ili manje teoretski okviri, a što je na drugoj strani Krleža na svojim širokim plećima ponio i nadrealiste, poslije njihova zaokreta.

Ali dok je u Krležinu *Pečatu* Davičo koji ne sudjeluje u polemici, nego surađuje svojom beletristikom, a svoj je zaokret provjeravao u zatvorima, Ristić je još sanjao svoj san o budućoj stvarnosti ne ogledajući se u suvremenoj; na drugoj je strani bio Koča Popović. Svi nadrealisti dakle, nisu bili na istim pozicijama, pa ipak su se naskoro našli u istoj praksi, u ustanku i revoluciji, u njemačkim logorima, ili oboreni fašističkim metkom. Koča Popović i E. Kardelj, koji se javio u *Knježevnim sveskama,* bili su u vrhovima ustanka i revolucije. Pečatovac Zvonimir Richtmann i s druge strane Prica i Keršovani pali su na početku rata od fašističkih metaka.

Samo, Cesarec ne sudjeluje u ovoj polemici, on se javlja u *Izrazu,* koji je propuštao polemičke priloge s obje strane.

Dijalektička misao javila se u svojoj protivurječnoj fazi i završila ovo poglavlje.

Je li ova polemika u taj čas bila potrebna i gdje je istina, to bi trebalo prepustiti iscrpnijoj analizi iz ove naše retrospektive.

Po svoj prilici, istini je bio najbliže Cesarec koji nije u ovoj polemici sudjelovao i kod koga je lično protivurječje dokinuto.

Ako bismo se osvrnuli na hrvatsku kritičku riječ od A. B. Šimića funkcionalne analitičke jednostavnosti do Ujevićevih filozofskih uopćavanja, njezin je raspon velik i ona se od prisne povezanosti s djelom koje razmatra uspinje do samostalne podignute ljudske misli, koja postaje sadržajna nezavisno od predmeta svoga razmatranja. Kako da kritičar i u jednom i u drugom slučaju nametne svoju ličnost, a da sačuva fizionomiju svoje kritičke misli? Pa ipak je ona izrazita i raspoznatljiva i kod jednoga i kod drugoga. Ona se ne nameće samo snagom argumenta nego i izražajnošću svoje osobenosti. A to dolazi i odatle što su oni obuzeti predmetom ili njegovim isijavanjem bez ostatka. Riječ je oružje uznemirene misli, riječ je autentična slika njihova sna, riječ je sav njihov život. Kad Ujević u Zagrebu postaje predmet građanske sućuti, A. B. Šimić uzvikuje: ostavite ga na miru, on je odabrao put hrabrih. A. B. Šimić je prošao između nas kao otpor britkoga poštenja, a Ujević kao strasno iskanje sjenovitog pounutrenja. Jauče ispovjedna melankolija Kozarčaninova i svjetluca reska principijelnost Keršovanijeva, promiče polifonija Krležina i nijansiranost Frolova, dorečenost Goranova i izvitoperena ljepotanska artificijelnost nespomenutih. Ne radi se o tome kolika je mjera istine u njihovu razmatranju, to ćemo i sami razabrati, nego i kolika je snaga uvjerenja, što treba da sami osjetimo. Ima napisa koji nas ostavljaju ravnodušnima, ima otkrića koja uzbuđuju. Ima suvišnoga zanovijetanja i one sugestivne smislenosti koju nosimo sobom za intimni unutrašnji dijalog. Rasponi.

Kad se A. B. Šimić obračunava s estetizmom Dučićevim, njegova je logika toliko sugestivna da razoružava svaki otpor, a njegov rođeni brat Stanislav ima toliko neprohodne kritičke proze, da nas ostavi pred ogradom, izvan njegova gnjeva, psovke, i mi bespomoćni stojimo pred tom ogradom zaglušeni bujicom i spletovima koji ishlape, mada nam se čini da toliko puta ima i pravo. A i to su rasponi. Isidora Sekulić koja je nekada bolovala od »plesa riječi«, blisnut će jednim zgusnutim atributom o Andriću, i njime kazati više nego traktat estetičara Halera. Kao što je veliki raspon od škrte konstatacije A. B. Šimića do rafinirane meditacije Andrićeve, a obje imaju zajedničku bazu, vukovsku.

Čitao sam smireno senekinsko pametovanje Perkovićevo i slušao sam orgulje krležinske. Dok je A. B. Šimić uvijek svoj, Kozarčanin je pun tuđih otisaka, pa, na kraju, i Krležinih. Rasponi.

Haler ne sudjeluje u tekućoj kritici, prati čitavog ovog razdoblja cijeli horizont, mada njegova koncepcija nije prihvatljiva, on često u pojedinostima ima pravo; Krleža, A. B. Šimić i Krklec usred kreševa su, bez obzira koliko imaju ili nemaju pravo.

Cesarec je dosta mutan kad objašnjava Dostojevskog, jer je i Dostojevski mutan, ali kad prati ideološku historiju Unamuna on je kristalno jasan, jer čvršće drži u ruci moderno oružje.

Kolike smo istinitosti pročitali kao vlastite, a koliko smo stranica pročitali s uvjerenjem da kritičar ne laže, i u isto vrijeme požalili što on nema pravo. Ima kritičke proze koja zaista uzbuđuje, ali nema mnogo one koju bismo mogli češće čitati, kao što možemo čitati neku beletrističku prozu.

Ali mi ipak imamo kritičke proze koju čitamo radi nje same, a ne radi predmeta o kome piše. A u tom su i dometi hrvatske kritičke riječi.

U ovom razdoblju izredale su se sve tri kategorije stila: stil čovjek, stil vrijeme i stil klasa. Estetičar ih ne mora sve prihvatiti, al ih mora razumjeti, oni su bogata paleta ovoga razdoblja.

Nema mnogo kritičke proze koju mogu stvaraoci čitati, da im bude plodna inspiracija. Kao što nema mnogo kritičkih tekstova koji su sami po sebi novo umjetničko djelo i teško ih je navoditi, da ne bismo bili nepravedni pri odluci gdje ćemo se zaustaviti.

Prelistavajući kritičke tekstove pored toliko suvišnosti naći ćemo toliko dokaza opravdanosti kritike, pa i njezine efikasnoti.

I na kraju, sretali smo način mišljenja koji odumire i način mišljenja koji je stigao i osvaja. A to ohrabruje.

Historija je pokazala da je progresivna misao imala pravo, iako su njezini argumenti imali tragičnu težinu. No i ona u sebi nosi istinu koja je od vremena. Progresivna misao ima u sebi stvaralačke moći da oplođuje sve novijim istinama, na svome usponu bez kraja.

A ovo je razdoblje bilo protivurječno do krajnjih granica napetosti, do polarizacije.

U ovom razdoblju teško je pronaći granicu između sfere zagrebačke i sfere beogradske. Nadrealisti su uselili u Zagreb, a beogradske ankete su iznijele u vrhove Andrića, Krležu i Ujevića.

PETAR LASTA

L J U B O M I R M A R A K O V I Ć

IVO ANDRIĆ

I

Mogao bih prikaz nove knjige Iva Andrića nazvati i Iza Ponta, aludirajući na posljednje djelo njegovo, kad ne bi u tom bilo nešto gorko i bolno za nas sve. Iza duboke knjige sveljudskog bola, iza himne stradanja i apoteoze patnje s perspektivama vječnih dubina i besmrtnih daljina, slijedi knjiga koja svršava tim da Jekaterina, »kupovna djevojka«, Đerzeleza gladi »vješto i znalački, niz kičmu«. Alija Đerzelez, veliki junak narodne pjesme, čovjek nadljudske snage, čekajući u višegradskom hanu na prelaz preko nabujale Drine, poludi za lijepom Mlečankom. Alija Đerzelez, veliki junak i čovjek nadljudske sile, pomami se za Zemkom ciganKom. Alija Đerzelez, reprezentant jugoslavenske snage, gine u neradu u hladu arnautske halvedžinice, pred prozorima Katinke kaurke, koja mu vješto umakne. »Mlečanka u krznu i somotu čije se tijelo, vitko i plemenito, ne može ni zamisliti. Ciganica Zemka, drska i podmukla a mila životinja. Gojna udovica. Strasna i prevejana Jevrejka. I Katinka, voće koje nije u hladu.« I u tim časovima veliki junak postaje smiješan kao harlekin i naivan kao malo dijete. Je li to Jugoslavija iza Ponta? Moramo li, ako ne ginemo pod bičem tuđeg ropstva, ginuti pod bičem očajne strasti i surovih užitaka? Gotovo da to potvrđuje današnja epoha. Ali ne. Ima u tom jedna dekadentna stilizacija. Jedan zasebni užitak u crtanju ljudi koji se »satiru idući uvijek samo za jednom strasti« i koji putuju svijetom, kud ih vode mutni i strašni nagoni! Težnja da se čitava slika svi-

jeta zaroni u atmosferu, presićenu sensualnošću, i da se snažno istakne bolesni sensibilitet orijenta u svojoj osebitoj balkanskoj šarolikosti. Jednoga svijeta koji se gubi, i kojega će, hvala Bogu, nestati ili će se preobraziti. Na korist mladih i netaknutih snaga preporođene Nove Jugoslavije.

I tako je možda posljednji put uhvaćen taj bolesni svijet propadanja u jednu sjajnu i šaroliku, artistički upravo savršenu sliku. I to ne u današnjem svom rasulu, u doba agrarne reforme, nego u duhu svoga naivnoga carstva i sjaja, u jednoj historijskoj epohi. Sve je kao danas, samo za toliko postotaka življe, šarenije, primitivnije, silnije. Bez historijskih događaja izvrsna minijatura jedne historijske epohe, pisana tačnošću modernoga opažanja i najsuptilnijega nijansiranja boje i linije. Ugođaji žarkoga ljeta i trome hladovine. S nekoliko riječi divna evokacija pejzaža i neobično plastični reljefi lica. Ima jedna osobita draž u tim sitnim i tačnim crtama, kao na kamejama, rezbarijama i minijaturama starih majstora. Ali i u toj neobičnoj svježini kolorističkih nijansa ima ona kobna živost boja u kojima ima otrova, i koje nisu vječne.

II

Novija je pripovijetka i kod nas pokazala nastojanje da se oslobodi tradicionalnog pojma pripovjedačke tehnike i da stvori na tom polju nove mogućnosti razarajući često okvir pripovijetke nenadanim ukrštavanjem motiva protiv kronološkog toka događaja i protiv njihove običajne logike; kršeći liniju pripovijedanja prodiranjem subjektivnih momenata, koji su izvan nužde samog događanja u pripovijetki itd. To je u ozbiljnoj formi pokušao g. Crnjanski u *Dnevniku o Čarnojeviću*, a to je u bizarnoj mješavini grotesknih i ozbiljnih dojmova učinio J. Kulundžić u svom *Lunaru*, da spomene samo dva najizrazitija i najnadarenija primjera. Umjesto da zalazim u osnovna pitanja toga problema i u njegove dosadanje uspjehe, ja bih ovaj put htio da naglasim da pored svih tih više ili manje ekspresionističkih obojenih eksperimenata ostaje i ostat će za sva vremena jedan izraziti, suvisli, široki intenzivni način pripovijedanja, ono što se obično naziva epikom, pa makar i ne bio u stihu, i makar se sam pojam pripovijetke inače u koječemu razilazio od pojma epskog poema. Je li taj način pripovijedanja, koji toliko poznajemo iz »dobrih, starih vremena«, zastario i nemoderan, pa potom ni pisac, koji ga se drži, ne može da se utvrdi u prvom redu novih nastojanja? Slučaj g. I. Andrića odlučno to pobija. G. Andrić nije doduše ni u svojoj lirici ekspresionist, no on je knjigama kao što su *Ex Ponto* i *Nemiri* dovoljno dokazao da umije sasvim slobodno baratati s formom i da se ona sasvim podređuje njegovoj pjesničkoj individualnosti, koja je moderna, gibljiva, suptilna i koja se bitno ugiba svakom sapinjanju u gotove norme i oblike. Ako dakle g. Andrić nastupa kao pripovjedač s pričama, koje svojom izrazitom epskom ritmikom, svojom neobično plastičnom i živom — kako se ono kaže u školskim knjigama — naivnošću i objektivnošću sjećaju na predšasnike daleke kao što je sam Homer, to nije razlog u tomu što bi možda postojala opreka između g. Andrića lirika i g. Andrića pripovjedača, nego naprosto u tomu što neće nikada izginuti ona prava epska pripovijest, pripovijest koja pripovijeda, a ne tumači, ne docira, ne diskutira, ne eksplodira, ne trza se u grčevima nenadanih eksaltacija niti ima namjere da u samoj tehnici stvara nove putove problematična uspjeha. Neće izginuti jer je prirođena čovjeku kao izvorna njegova sklonost na kronike, na ljetopise, na uspomene, na kazivanje onoga »što je negda bilo«. Možda baš zato što se u jačem dijelu ovih pripovijedaka bavi onim što je nekad bilo, g. Andrić pogađa tako neobično sjajno taj prvotni, ničim nenarušeni ton pripovijedanja, te nas tako živo podsjeća na požutjele izlizane papire ili na dah topla ognjišta za dugih zimskih večeri. A tko, uza sve to, ulaže više sebe u svoje pripovijetke od g. Andrića, uza sav taj poput površine jezera bezazleno mirni ton i način pripovijedanja? Pokazao sam to već u kratkoj ocjeni njegova *Đerzeleza*, a međutim je prije ovih pripovijedaka izišla i njegova knjiga *Nemiri*, koja nam još jače prikazuje koliko je piščeve ličnosti u ovim tako hladnokrvno kazivanim pričama *O Turcima i o našima*.

Iza *Ponta* i Jugoslavije 1918. nacionalizam g. Andrića proživio je krizu, o kojoj govore izvjesne stranice *Nemira*. Njegova je borbenost sada bespredmetna, njegovo bi oduševljenje bilo danas deplasirano. »Pjesnici su... vjerni samo u nevolji, a napuštaju one kojima je dobro.« »Strasni smo lovci, al od plijena ne jedemo«. »Mi podnosimo sve osim vlasti«. *(Priča iz Japana)*. U tih je nekoliko riječi sve kazano. Pjesnik je, jače nego ikad prije, kad je jedan pritisak i jedna misao koncentrirala čitavo njegovo biće u jedno, ostao prepušten »nemirima od vijeka« i »nemirima dana«: vječitoj fluktuaciji života i neutaživim kucijama svoje krvi. I premda su u tim otkucajima njegove krvi svi najtananiji odsjevi sunca i oblaka i zvijezda i šuma i potoka, pjesnik živi s prirodom, ali nije u harmoniji sa svemirom, on se nije slio s njim u jedno. Njegovi su nemiri bune bez kraja. Takve su njegove sveljudske knjige lirike, takav je, nakon svega, nacionalizam njegovih pripovijetki. To nije nacionalizam oslobodilački, pobjednički, etatistički — to je nacionalizam rasni. I dosljedno, to je sam pjesnik. Ti dekadentni istočnjaci, pjesnički meki i perverzno senzualni u isti' mah *(Za logorovanja)*, ti grozni »Turci« s užasnim zločinstvima na duši, na čiji se sam spomen ježi koža *(Mustafa Madžar)*, ti Kriletići, što jednim zamahom lupaju ploče po noćnim lokalima i tjeraju u stravu sve što je živo *(Noć u Alhambri)*; to je ona rasa, baš jugoslavenska, jer je ukrštena i izmiješana vjekovima i svjetovima, na tlu koje je i samo do paradoksa oprečno svojim burama i žegama, svojim omarama i sušama, svojim neslomljivim planinama i divljim rijekama. To je Bosna. To je najparadoksnija manifestacija naše rase, morbidna jer je u svom najsirovijem primitivizmu prožeta sokovima dekadentnih rasa, čiji su se izdanci održali još samo u tim nemirima krvi, iz kojih niču ove neobično slikovite, zamamno šarene i silno plastične slike nedavne prošlosti i nestalne sadašnjosti. Da ovi paradoksni kontrasti te zagonetne rase još jače iskoče, pjesnik ih crta u okviru starih vremena, kada su sultanove vojske, šarolike poput priče, gazile tu ispaćenu zemlju, kad su carske čete sadile dvoglavoga orla na to prkosno tlo (i tu nedavnu prošlost umio je g. Andrić da obavije nekim nimbusom davnine i nepovraćanja) a s naličjem učmalih palanaka, uspavanih patrijarhalnih gnijezda, u kojima najtiši proplamsaji običnih strasti zasjaju poput svemirskih požara. Ili ih crta u dodiru s drugim rasama, gdje jače odskače ono nešto djetinjski bespomoćno i divski neukrotivo i balkanski senzualno tih ljudi.

Sve je to istinito i pisano s toliko epske sugestivnosti da bih ponovio riječ o bižuterijskoj zlatariji, kao i, na žalost, onu drugu o otrovnosti ovih morbidnih boja i ove grozničavo strasne fantazije. Jer onih nemira, koji kao odjek vječito istinite naumice »inquietum est cor nostrum« probijaju kroz izvjesne retke Andrićeve lirike kao tihi vidici iz dalekog svijetlog kraja, ovdje je malo, vrlo malo, iako je pjesnik svojom nezaboravnom divnom figurom fra Marka Krnete, pravoga brata Junipera prvih franjevačkih vremena, pokazao koliko umije osjetiti i majstorski dati sav neodoljivi čar naivne mistike u ovoj priprostoj duši, koja se s Bogom razgovara i svađa u jedan mah plijevljući bašču, i uza svu nezgrapnost vanjštine može da otkrije neslućena vrela toplih osjećaja. Šteta je što je tih momenata tako malo, a što je sve ostalo isprepleteno onim zlokobnim »mutnim nagonima«, koje sam požalio već kod Alije Đerzeleza.

KRLEŽINE »BALADE PETRICE KEREMPUHA«

I

Harald Kreutzberg, prvak plesa u suvremenoj Njemačkoj, s geometrijskim gestima i pruski obrijanom lubanjom, iznio je u svom nedavnom nastupu kod nas, kao nesumnjivo najbolju svoju kreaciju, tačku: »Til Eulenspiegel«. Plesač je nastupio u stilizovanoj njemačkoj seljačkoj nošnji šesnaestog stoljeća, s velikim crvenim rupcem u ruci. Taj rekvizit kojim je inače u zamahu plesa vitlao oko sebe, imao je faktično najvažniju ulogu u ilustrovanju karaktera Eulenspiegelova: sad se njim ovio oko pasa i postao je mlada djevojka koja koketno zaluđuje momke; sad se njim ogrnuo preko glave i bio je stara baka koja, pričajući fantastične brbljarije, zaluđuje svoju okolinu; sad ga je prebacio ponosno kao plemićki plašt, izazivajući na pokornost ili na kavgu; a kad je plesač, čučnuvši i plešući u krugu po pozornici vješto prebacio plašt, postao je patuljkom, zlobno-lukavim koboldom koji odjednom skače uvis, odbacuje sve i uspravlja se pobjedonosno, trijumfirajući porugljivim gestom nad onima koje je pod različitim likovima zavarao i nasamario. Interpretacija plastična, snažna, fascinantna, koja je u dvije — tri minute duhovito prepričala sadržinu čitave epopeje ljute satire, zaodjevene u naivno-grubi pučki humor.

Je li slučajno da je taj toliko značajni rubac bio crven? Ne znam. U simfoniji boja koju je tražio (žuto, zeleno, crveno, crno), koja odgovara koloritu vremena i daje izrazit vizuelni

dojam, plesač vjerojatno nije pomišljao ni na kakvu simboliku, to više što i službena zastava današnje Njemačke, osim crne svastike na bijelom krugu, ima samo crvenu boju. Nacionalni socijalizam ima kao drugu oznaku svoga imena socijalističku, ili bar tvrdi da je ima, iako je s marksizmom obračunao bezobzirno i do temelja. Ali kod nas se zna šta znači crvena zastava i crvena boja, i nemoguće je ne sjetiti se čudnog podudaranja te plesne vizije s onim što kod nas zaista jest.

Ponajprije, Petrica Kerempuh je njemačkog izvora i njemačkog duha. To je Til Eulenspiegel, iako se ubrzo, u šesnaestom stoljeću, raširio i po Francuskoj (Til Espiègle) i po čitavoj centralnoj Evropi. Kod nas je dobio ruho i ime kajkavsko, dakle oznaku onoga življa kojemu pripada i zavičaj Matije Gupca, seljačkoga kralja, i u kojemu je tužno pozorište seljačke bune. A drugo, ako njemačkom plesaču i nije bilo na umu, kod nas je, u stvari, crvena zastava onaj rekvizit kojim se Petrice Kerempusi omataju kad stupaju pred narod u svojim različitim travestijama. Upravo kao i kod plesača, i za njih je to samo sredstvo za varku, samo što kod njih nije varka u boji nego u tome što svijet njihovu zastavu drži samo kostimskim rekvizitom, i nema očiju za njezinu boju.

Nije baš laskavo biti Petricom Kerempuhom. G. Krleža narugao se Hermanu Bahru što je neprestano mijenjao mišljenje dok nije došao do onoga što mu je otkrilo sadržinu i smisao života. Dakako, ako se misli s g. Krležom *(Evropa danas:* Stefan George) da »progovorivši, čovjek se odvojio od ostalih četveronožaca (!) i pošao za tajnom svoga glasa«, tj. ako čovjeka vodi riječ, glas a ne misao, onda je sve to neka čudna magija riječi, i čovjek dakako postaje nekarakteran ako je bio impresionist, pa se poslije iznevjerio tomu imenu. Tim se, naime, ogriješio o slovo, o riječ. Ali ako je čovječja odlika faktično misao bez obzira na to da li je on oblikuje riječima ili ne, nego misao razumom stvorena i razumom dosljedno vođena, onda je jasno da je većinu ljudi, kroz mnogo različitih faza i zapreka, misao dovela konačno do istine. Odreći se toga puta, značilo bi odreći se istine i odreći se karaktera. Međutim, Petrice Kerempusi samo prividno mijenjaju boju

i lik, a ispod svega toga ostaju uvijek jednaki. Možda. Ali u tom neprestanom mijenjanju i odbacivanju obrazina dešava se konačno da se ne zna kada prestaje pretvaranje, a kada se pojavljuje zaista pravo lice. A to nije baš tako neznatno. Ako Hermann Bahr na kraju svoga puta kaže: Credo, onda se zna šta kaže, ali ako Petrica Kerempuh neprestano govori nešto drugo nego što misli, onda se uopće može pitati koliko vrijedi i šta znači sve što je uopće rekao.

G. Krleža ostao je dužan svoj toliko obećavani roman o Križaniću, a nije izišao ni njegov najavljeni (»izlazi koncem mjeseca lipnja 1935«) roman *Banket u Blitvi*. Umjesto toga, izišle su *Balade Petrice Kerempuha*.[1] U doba kada je »seljačko pitanje« izbilo elementarnom snagom na površinu našega javnog života, kult Matije Gupca postao je nekim mjerilom, samo što je to za neke mjerilo patriotizma, nacionalizma, a za druge mjerilo socijalnog osjećanja, klasne borbe. Ne htijući posizati za tim prilično obrađenim motivom koji mu, valjda, istodobno previše miriše na kult heroja, g. Krleža je htio indirektno izraziti svoju misao historijskom analogijom: ako je Gubec lik koji najviše odgovara kao simbol današnjim borbama, onda je duh obiju epoha, vjerojatno, srodan. Drugim riječima: današnja književnost morala bi naći svoju stilsku atmosferu, svoju pobudu i svoj uzor u književnosti Gupčeva vremena i njegove umjetničke izražajnosti. Međutim, to vrijeme teških ratova i unutarnjih smutnja, vrijeme surovih konflikata i obračuna, našlo je izražaj kakav mu je odgovarao: landsknehtsku vojničku popijevku, u kojoj se odražava fatalno snažni ritam bubnja i gruvanja topova, duh svijesti o razornoj svemoći soldateske koja pljačka i pustoši. Našlo je stil »grubijanizma« koji »obogaćuje« rječnik dinamikom psovke i prostaštva, poruge i bezobzirnog sarkazma, kakav se razmahao u toku vjerskih borba i staleškog previranja, kao reakcija na klasičku uljuđenost humanizma i duhovnu disciplinu srednjovjekovne misli.

[1] Miroslav Krleža, Balade Petrice Kerempuha, Ljubljana, 1936, Akademska založba.

II

Ako pažljivo i objektivno ispitujemo stilski izražajne vrednote te poezije (koja često i ne zaslužuje toga imena), to ćemo opaziti da u njoj ima, protivno uglađenosti renesanse koja često sjeća na knjišku mudrost i besposlen život, izvjesna dinamika neposrednog primitivizma, izvornost nenačete riječi, nabreknula snaga bezobzirne animalnosti i divljega iživljavanja. Ali sve to kod obrazovanih pjesnika i pisaca toga vremena prelazi ubrzo u maniru. Primitivna grubost izraza uz istančanost misli postaje prostotom koja je nerijetko samo namjerno nezgrapna maska za to rafiniraniju insinuaciju blasfemije i frivolnosti koja se iza nje krije. Seljaci su se borili za svoja prava i upravo za svoj goli život; ali neka ne misli g. Krleža da bi on, u ono doba, bio u taboru seljaka. Pismeni i učeni ljudi, ljudi koji su živjeli od intelektualnih poziva, ako nisu po svojim obvezama bili u službi plemića, uopće nisu ni dolazili u obzir. Jer gdje se posiže za ubojitim oružjem, nema mjesta istančanim igrama fantazije (kao što su »vizije« g. Krleže) ni nekim indirektnim argumentacijama i aluzijama. Za vojnika borca, za seljaka buntovnika, svatko tko »ne radi s dvije ruke nego samo s jednom« (kako se danas voli navoditi duhovita a netačna riječ), nije nego mudrijaš i besposlenjak. A takav je mudrijaš i besposlenjak i Petrica Kerempuh koji nasamaruje i građanina i seljaka, živeći na njihov trošak i kajkavska naša verzija ne sriče uzalud njegovo ime na »potepuh« — vagabund i društveni »outsider« koji se smije svačijoj gluposti, ali i svakoga — a to je vrlo važno — smatra glupim. U tim stvarima vlada danas kod nas temeljita pometnja i, da se opet poslužim primjerom iz baleta (kad je već ples zaista postao karakteristično ogledalo vremena, kako pokazuje i djelovanje MHKD na tom polju), jedna je baletna produkcija, služeći se starinskom Beyerovom Vilom lutaka, tipskom njemačkom romantičnom féerijom, seljanku koja dolazi u salon lutaka obukla u šestinsku narodnu nošnju s neizbježnim crvenim kišobranom. Ne radi se tu samo o stilskoj zabludi po kojoj hrvatska seljanka nastupa uz glazbu u kojoj nema ni truna hrvatskog, nego o još mnogo težem apsurdu što

u ime »patriotizma« šestinske nošnje, ta seljanka nastupa nespretno i glomazno, glupo se zaprepaštavajući pred tim »čudesima«, padajući harlekinski od čuda i prosipljući jabuke iz svoje košare itd. I nitko se nije našao da se začudi i da protestuje što u doba kad se toliko piše i govori o seljačkoj kulturi, u ime patriotizma seljak izlazi kao zalupani glupan i idiot. Ako je to danas eklatantan apsurd, treba znati da je čitava starija književnost gledala seljaka tako (o čemu svjedoči i naša *Novela od Stanca* u donekle ublaženu obliku), i da je i izvorni *Petrica Kerempuh* djelo te književnosti. Prema tome, on je u stvari prefrigani i beznačajni neprijatelj seljaka baš kao i oni današnji ljudi koji, nudeći seljaku da će mu »razmijeniti« hiljadarku, iščezavaju kroz druga vrata, i smatraju to možda »duhovitim«.

Dakako da je od davnine obilježje ljudskog duha da se smije tuđoj gluposti. Ako su se vjekovi, i baš onih »širokih« slojeva, smijali Petrici Kerempuhu, to je zato što su smijači uvijek sebe izuzimali od tuđe gluposti i smijeh i glupost išli su na račun pojedinca. Ali kad netko hoće da od Petrice Kerempuha učini nekoga seljačkog proroka i zaštitnika, onda se služi maskom koja je historijski netačna i neopravdana, a u modernom ruhu ostaje maskom koja se, kao svaka maska, može svaki čas odbaciti. Samo što se onda imamo pravo pitati što se iza te maske zaista krije, i koja preobrazba toga čarobnjaka nije maska nego prava istina.

III

U doba prevrata kada se daleko konkretnije i fatalnije rješavalo pitanje književnog jezika, g. Miroslav Krleža pisao je ne samo štokavski, nego čak ekavski što se u Zagrebu i u zemlji hrvatskoj nije nikada udomilo. A zna se da je to forsiranje ekavštine bilo u stvari izražaj dviju izrazitih političkih težnja: jedne orjunaške, bezobzirno unitarističke i integralističke struje nacionalnog imperijalizma, i druge, ne manje imperijalističke ali ne nacionalističke struje kojoj je bilo u interesu da se, za njezinu lakšu ekspanziju, stvaraju što veće i što

jednoličnije upravne i državne jedinice, jer to olakšava propagandu štampom, saobraćajnim sredstvima i dr. Bilo je ljudi koji su se povodili za smišljenim i dobro osnovanim postupcima tih struja, a da nisu bili svjesni dosega tomu svemu: ali to nisu bili ni vrlo pronicavi ni vrlo dalekovidni ljudi. A g. Krleža bez sumnje nije takav. No svakako među takve idu ljudi koji danas, nakon svega toga, padaju u nekakav delirij oduševljenja nad *Baladama Petrice Kerempuha* u ime hrvatskog patriotizma i neke seljačko-nacionalne kulture. Sredstva kojima moderni »Petrica Kerempuh« nasamaruje svoje današnje slušače nisu čak ni tako komplicirana. Kad čovjek ironizira Ljudevita Gaja (valjda u ime one svoje vlastite nekadašnje ekavštine!) što je usvojio štokavštinu kao književni govor, postaje to vrlo »simpatično« kad se misli na to da su tu štokavštinu »uzakonili« Srbi Karadžić i Daničić. Ali se ne misli pri tom (kao što se danas na žalost često uopće mnogo ne misli!) da bi usvajanje kajkavskog narječja kao književnog govora potpuno pustilo s vida ne samo prirodni razvoj jezika, koji je uvijek pobjedonosan na štetu onoga tko mu se protivi, nego i, konkretno, hrvatsku Dalmaciju, Primorje, Slavoniju, Bosnu i Hercegovinu koji nikada ne bi naučili kajkavski, a sačinjavaju i u prošlosti i u sadašnjosti integralan i daleko pretežan dio hrvatske ekspanzije i svijesti. Kerempuhovsko propovijedanje »kajkavske ideje« znači u stvari sramotan uzmak i faktično narodno izdajstvo, jer nikada se ovakvi ustupci ne čine iz nacionalne svijesti. Oni mnogo više odgovaraju onoj drugoj ideologiji koja, kad je vidjela da nije mogla uspjeti krupnim unitarističkim formacijama, nalazi svoja dinamička uporišta u malim jedinicama kao žarištima nezadovoljstva i buntovne misli. Sve to bez obzira na »amputacije« živoga narodnog tijela u prošlosti i sadašnjosti — pa njoj je i tako na umu samo budućnost. A kad već govorimo u toj vezi koja tako neminovno zadire u političke ideje (»ein garstig Lied — pfui! ein politisch Lied...«) treba još podsjetiti na to kako su Slovenci oduvijek svojatali naš kajkavski dijalekat kao područje svoga jezika, kako su baš zato izvjesni slovenski krugovi Domjanića rado primali kao kajkavskog pjesnika, i kako baš ova, kajkavska knjiga g. Krleže izlazi u Ljubljani.

Poslije toga, mogli bismo možda i mi, s više tačnosti nego novi Kerempuh, po njegovim vlastitim idejama, proricati i ovo: sve štokavske Hrvate i tako (po g. Krleži) napuštamo ako ne prime kajkavštinu; a budući da oni, kako je jasno, toga neće nikad učiniti, odreći ćemo ih se, kao što se lako odričemo i Gaja (ne Gaja čovjeka, nego njegovih neospornih zasluga). A s druge strane, kajkavce će progutati Slovenci (što znači ta šačica kajkavskih Hrvata, još kad je vode Kerempusi!) — i na taj je način genijalno riješena ideja glorifikacije hrvatskog seljačkog junaka Matije Gupca.

Slično je i s Kerempuhovom »vizijom« Ante Starčevića. Više je nego jasno da g. Krleža nije nikada usvajao (a i ne može usvojiti) ideju državnog prava kao nepomičnu, dogmatsku podlogu Starčevićeva čitavog javnog rada. Međutim, za Kerempuhovo oduševljenje, koje je iz čista mira planulo u korist Starčevića, to je sporedna stvar. Glavno je da se, kerempuhovski zlobno, s pomoću Starčevića ismije Štrosmajer. Jer je Stari jednom stvorio (ne baš vrlo duhovitu) riječ o Akademiji kao »duševnom sladoledu«, naš Kerempuh hoće da, popularnošću Starčevića, jednim potezom pera obori u prah sve što je stvorio »zamagljeni« fantast Štrosmajer. Zar je za to proteklo već pola vijeka od nekadašnjih političkih borba da ni danas još nemamo bistra vida, dakako za svačije i lične pogreške i idejne nedostatke, ali i za svačije neosporne zasluge i objektivne tekovine? Akademija nije nikakav »duševni sladoled« nego vrhovni zakonodavac bar na onom polju na kojemu smo mogli sebi sami stvarati zakone. Tako je trebalo da bude, tako je mislio Štrosmajer. Je li tako uvijek bilo ili ne, za to on nije odgovoran. Da je Štrosmajer daleko konkretnije i praktičnije shvatao zadatak Akademije, vidi se npr. i iz toga što je on koji je i te kako znao vrijednost originalnog umjetničkog djela, sistematski nabavljao i kopije velikih majstora (od kojih dakako nije mogao dobiti originala), jer je htio da njegova galerija bude i neka vrst učilišta za naše umjetnike i za one koji će se baviti studijem umjetnosti. Drugim riječima: htio je i tu da prisili »mjerodavne faktore« na osnivanje umjetničke akademije, kao što je i Akademija sama osnovana u vezi sa Sveučilištem, da ona dade sankciju naučne

kvalifikacije našim sveučilišnim profesorima, protiv eventualne najezde tuđinaca. Dakako, možda je za koga i umjetnička akademija »duševni sladoled«, ali u tom slučaju treba znati da je estetski smisao i umjetnički osjećaj jedna od najizrazitijih karakteristika Hrvata, i da Meštrovićev genij snažno i slavno pokazuje gdje leže mnoge uspavane snage hrvatskog duha. Inače ćemo doći do zaključka da su i *Balade Petrice Kerempuha* zajedno sa svim djelima njihova pisca »duševni sladoled«.

IV

O Krležinu razmetanju blasfemijama, o »širokogrudnom« baratanju s poviješću, o iscrpljavanju u porugama »feudalcima« i nekadanjem vođenju rata ne treba ni trošiti riječi. Sve to, kao i osnovni motiv »danse macabre«, već je dovoljno poznato iz čitavog niza njegovih prijašnjih djela, ili bolje: iz svakoga njegova dosadašnjega djela. A dovoljno je poznato i to da taj minuli svijet, unatoč rembrantovskim i gojanskim grozotama mami autora poput onoga specifičnog mirisa glembajevske atmosfere sa svojim zamršenim rodoslovljima, svojim zagonetkama krvi i svojim »francjozefinskim« sjajem. U tom širokom crtanju i nabrajanju bezbrojnih jela, oružja i svih mogućih akcidentalija toga »prokletog« života starih feudalaca, čovjek se ne može oteti, govoreći bez ikakve zlobe, dojmu izvjesne pjesnikove nostalgije za svim tim minulim sjajem. Ukus truleži i raspadanja. A ta je nostalgija nerijetko i jedina, bitno dekadentna, poezija te barbarski surove i mrtvački tmurne lirike. Je li to autoru pravo ili ne, to ne mijenja ništa na činjenici; ta on tome znatno pridonosi još i sam starinskom patinom svoje namjerno antikizirane i arhaizirane kajkavštine. Tvrditi da to čini seljaku pjesmu razumljivijom može samo naivan zanesenjak; jer ako je Domjanićeva kajkavština za g. Krležu »salonska«, njegova bez sumnje nije ništa manje strana današnjem seljačkom govoru, ona je ne manje (ako ne i više) literarna, s prilično mnogo slovenske primjese. A što se tiče njezina barbarskog užitka u izrazima prostim i nepristojnim,

treba kazati da pozivanje na neku iskonsku snagu barbarstva vrijedi samo kod primitivca koji je barbar nenačet i originalan; kod kulturna čovjeka, naprotiv, barbarstvo ne znači ništa drugo nego razaranje i divljaštvo. Ako tko misli da nije tako, onda neka protumači zašto g. Krleža, u svom dodanom »rječniku«, ipak nema petlje da izvjesne izraze protumači adekvatnim, isto tako prostačkim izrazima iz štokavštine, nego ih ublažuje opisujući ili prevodeći ih u »konvencionalni» jezik. Ali sve to zajedno nije nikakva ni izvornost ni smionost, nego nepoznavanje mjere koja ostaje jednim od osnovnih i nepokolebljivih zakona umjetnosti. Pozivati se možda na Rabelaisa u Francuskoj ili na Fischarta ili Branta u njemačkoj književnosti nije upravo opravdano. Rabelais je zaista jezični genij, a po svojim motivima daleko širi i obuhvatniji od g. Krleže koji se u motivima ponavlja; dok oba Nijemca služe samo kao tipski primjeri, ali ne i kao književne veličine. Što se tiče jezičnog stvaranja, tu g. Krležu često zavodi sam zvuk te se on poigrava riječima, onomatopejama, aliteracijama i srokovima, pa za volju tome gomilanju postaje i dosadan, a katkada i besmislen kao npr. u »agoniji poroznoj«, izrazu koji, kako god se i može nekako tumačiti po smislu, jezično znači monstrum a nikakvo obogaćenje izražaja.

G. Krleža, u svom arhaističkom nastojanju, nazvao je ove pjesme »baladama«. Protivno kod nas uobičajenoj upotrebi toga izraza u smislu germanskom kao oznake za kraću pjesničku pripovijest tragična karaktera i lirskog ugođaja, ovdje je autor pomišljao na romanski smisao balade kao određene lirske forme. Ali se on nije mnogo trudio da ispita bit te forme (kako je to npr. učinio u prekrasnoj *Baladi* iz *Corone Benignitatis* Paul Claudel, iako u modernoj formi), nego je to samo neka daleka aluzija na atmosferu vremena. A baš ta njegova aluzija čini da pomišljamo, na njegovu štetu, na balade Francoisa Villona koje, potječući od istinskog i pravog »potepuha«, pored oštroga zadaha nekadašnjih kavga i pustolovina po najjadnijim skrovištima ološa i skitnica, sadrže i duboke, iskrene, potresne akcente kajanja, uzdizanja, divnih uzleta vjere i spoznanja, sućuti i topline, čovječnosti i ljubavi.

Bez sumnje, prikazujući patnje seljaka, »kmeta«, g. Krleža osjeća duboku ljudsku sućut, ali je on, u doba koje je i tako tužno i oskudno srcem, maskira bešćutnom psovkom i kletvom, ciničkom porugom i crnim pesimizmom koji, kao i uvijek kod njega, ne propušta ni jedne svijetle zrake nade, pouzdanja i uspona. A sve to ne rađa tragičnom katarzom, spasonosnim očišćenjem, nego nijemim očajem nezadovoljstva i uzbune, iza kojega se obješenjački ceri Petrica Kerempuh, za kojega se nikada ne zna gdje prestaje maska a gdje bi se imalo pokazati pravo lice. I u toj tužnoj i toliko značajnoj zbrci lica i naličja dižu se brojni glasovi koji se Petrici Kerempuhu klanjaju kao hrvatskom heroju, ne misleći na to da Petrica Kerempuh nije nikakav Matija Gubec, iako mu je, kao mnogima i premnogima danas, uvijek na ustima njegove ime. U toj babilonskoj pometnji pojmova, čovjeku se i nehotice otimaju s ustiju, primjereno izmijenjeni, poput bičeva teški stihovi genija:

Ahi serva Croazia, del dolore ostello,
Nave senza nocchiero in gran tempesta . . .

»Hrvatska prosvjeta« br. 1—2, god. 24/1937, veljača, str. 80—85.

ALBERT HALER

O POEZIJI SILVIJA STRAHIMIRA KRANJČEVIĆA

I

Bujni razvoj prirodnih nauka u XIX vijeku prouzrokovao je u evropskom kulturnom životu jednu dublju krizu. Vjera u duhovne vrijednosti, koju bijaše probudila njemačka romantička filozofija, proglašena je naivnom i nedostojnom devetnaestog vijeka, te je potpuno potisnuta fanatizmom za »pozitivne« činjenice i uopće za realnost viđenu kroz metode asocijacionističke psihologije, hemije itd.

Ovaj pravac pojavio se je i kod nas, i njegov utjecaj na naš kulturni život sedamdesetih i osamdesetih godina bio je vrlo velik. Srce, duša, moral, itd., toliko izrabljeni i zlorabljeni rekviziti romantičkog naziranja na svijet, bijahu odjednom odbačeni i prezreni kao nerealni i prazni fantomi, kao neodrživi pred strogom egzaktnom metodom pozitivnih nauka.

Ovakvu duhovnu atmosferu našao je Kranjčević u početku svog književnog rada, i ona je bila presudna za cijelo njegovo književno djelovanje. Nije slučajno što njegovi biografi ističu da je on mnogo čitao Darvina, Büchnera, Comtea, Spencera i Schopenhauera. Ledeni intelektualističko-naturalistički pogled na svijet porazno je djelovao na upečatljivog mladog pjesnika, ne nadoknađujući ničim izgubljenu vjeru, u kojoj je bio odgojen (on je bio počeo da uči teologiju u Rimu), i zamračujući mu dušu neizlječivom skepsom i ogorčenjem.

U svojoj priči S u z a najjasnije je Kranjčević izrazio ovo svoje duševno raspoloženje, koje se stalno provlači kroz cio

njegov pjesnički rad. Jednom su sjedile na sjajnom oblaku dvije vile: vila Uma i vila Poezije. One gledahu kako sunce zalazi za horizonat. »Vila Poezije sva se je sjala od nevine radosti, njezine oči blistale se od rajskoga zanosa kao dvije najljepše zvijezde na majskome nebu. Zemaljski učenjaci upriješe svoje strojeve na nebesa, pa mjeri i računaj taj čudni pojav kroz svoja nevarljiva stakla.« Vila Uma šutaše kao mramoran kip. »I ona je stajala tako; jer sve znati, sve razumijevati, i onaj sitni, najsitniji atom, znači ne imati više nikakva interesa ni za što.« U to doleti jedan anđeo, noseći na dlanu jednu kapljicu sa zemlje. Bila je to suza, suza koja kapa »iz očiju sitne dječice, niz lica odraslih i staraca«. Božica uma reče gledajući suzu: »Smjesa od soli, fosfata i 99 postotaka vode, koja se izlijeva ispod trepavica, kad se živac afektom podraži.« Vila će poezije nato: »Da, kažu da je tamo među ljudima... ona im prevlači srca tvrdom korom, ledom ledenim, među njima puca provala koju ruje njihov hladni neumoljivi razlog i račun. Hiljadu njih smatraju se većima, drugačijima nego li milijuni i milijuni njihove braće, oni ne osjećaju ljubav. Zaboravljaju da je svemir i svijet, usto što koluta po vječnom zakoniku, ujedno i lijep, i da se ljudsko srce, dok pod grlom kuca, ne da, niti će se ikada dati stegnuti u suha njihova pravila.«

Odlučan, dakle protivintelektualistički stav, u ime srca i njegovih prava, inače crta vrlo značajna za sve slavenske književnosti, a osobito za našu. Ali dok se naši i drugi pisci smiruju u području osjećanja (tako, na primjer, Laza Lazarević, zaprepašćen istom duhovnom atmosferom, sklanja se u prisnu toplinu patrijarhalne porodice, a junaci Đalskoga, poslije jednog faustovskog križnog puta, bježe na »rođenu grudu« i počivaju u mistici starih kurija), Kranjčević nema snage da se odupre naturalističkom pogledu na život, te mu se sasvim prepušta povlačeći iz njega, u vječnoj buntovnosti i vječnom proklinjanju, krajnje posljedice poricanja i očajne skepse.

U pomenutoj priči božica Uma i Poezije na kraju se zagrle, ali skoro u svim Kranjčevićevim pjesmama um i srce ostaju

u nepomirljivom neprijateljstvu, i to je glavna jezgra odakle izvire sva skala Kranjčevićevih osjećaja. Srce teži za ljepotom, ljubavi i pravdom, ali razum mu pokazuje realnost u jednoj nakaznoj i sablasnoj perspektivi. Priroda se obavija najdivnijim šarama, najzanosnijim blijeskovima da lakše omami i uništi čovjeka: ljubav je okrutna igra materije; nauka je uzaludna i beskorisna, jer je saznanje nemoguće a povijest je ljudska puna krvi i suza i jedno ludo i besciljno kovitlanje strasti, poroka i okrutnosti. Odatle kod Kranjčevića ironija, sarkazam, krajnja ogorčenost i groza od života, i najzad bezvoljna apatija i čežnja za prestankom i uništenjem.

To bi bili, u najkrupnijim potezima, glavni osjećajni momenti Kranjčevićeve poezije. Zadaća je ovoga članka da o dvadesetogodišnjici Kranjčevićeve smrti, ostavljajući, uglavnom, po strani apstraktno uzetu ideologiju njegovih pjesama (ova je dovoljno proučena), ispita ukoliko su se pomenuta osjećanja pretvorila u pjesnički izraz. Van ovoga ne postoji poezija.

II

U svojoj prvoj zbirci pjesama (*Bugarkinje,* 1885) mladi Kranjčević je pod očitim utjecajem liričara onoga vremena, osobito Harambašića i Šenoe. Od prvoga je uzeo lakoću ritma, motive patriotsko-socijalne i ljubavne, a od drugoga deklamatorsku intonaciju stiha. Socijalni momenat jako je naglašen u ondašnjoj pravaškoj književnosti, ali kod Kranjčevića ovaj ipak jače odskače no kod drugih pjesnika (te ostaje jedan od najglavnijih motiva njegova docnijeg književnog rada): on pjeva suzi roblja, koja pada na ropske verige; radniku ljubi žuljavu ruku i tumači mu da je svak jednak; proklinje tirane i navješta odmazdu; navaljuje na škrticu koji pohlepno zgrće novac, iz kojega »krvca pišti — ruku ti krvari — Ti bezdušni otimaču stari!« Društvo mu je pokvareno, ljudi sebični i okrutni, i nigdje nema srca (»*Srce* uvijek tražim, srce žara vrela...«) Kranjčevićeve rodoljubive pjesme u ovoj zbirci su po kalupu ondašnje patriotske poezije. Hrvatsku apostrofira kao »izmučenu majku«; sjeni mrtve majke tuži se da mu »mi-

lioni stenju«, »smrtan rod se bez ičesa rađa«, a »Hrvat s lanci tek na sviet dohađa«; u pjesmi *Bog i Hrvati* opisuje razna razdoblja ljudskog života, i u najsvečanijim momentima kliče: »Bog i Hrvati«; rodni mu je grad Senj: »čelik-značaj«, »zmaj plamenit«, »na braniku lav korenit«, »div Hrvata«, itd.

I ljubavne pjesme u ovoj zbirci isprepletene su, prema modi onoga vremena, rodoljubivo-socijalnim motivima. Dragoj veli da ga samo »jadi brate«, da mu je »hudu kob do Golgote slijediti«, ali njegovo srce »što kuca za Hrvate« i njoj »krušca znalo bi privrijedit«. Poći će u rat, a draga će mu ostati kod kuće, te će biti, kao žena buntovnika, ganjana i prezrena; ali kad umre, stajat će joj na grobu natpis: »Bijaše žena svijesti.« I u ljubavnom zagrljaju misli na brata koji trpi:

Daj da tisnem cjelov na ustašca vrela,
Ovijmo si, dušo, ruke oko vrata!
U ljubavnom plamu svetog kod propela
Molimo se tako za trpećeg brata.

Ali u svoj toj maniri i bezličnim izražajnim kalupima ondašnje lirike osjeća se ipak postojanje živog ličnog osjećaja i uporno nastojanje da se ono lično izrazi. To, prirodno, ne uspijeva mladome pjesniku, i on, kako se redovno događa kod početnika, zaodijeva svoja osjećanja u već gotove, ukrućene oblike Harambašićeve vodeno verbalističke lirike. Ova težnja očituje se jedino u izvjesnoj ličnoj muzikalnosti nekih srećnije uspjelih mjesta. kao što su, npr., ovi stihovi jedne ljubavne pjesme koji pokazuju već prilično jasno ritmiku docnijeg Kranjčevića:

Kad bi pune prsi tvoje
Bile poput vala meka,
Gdje te morska vila nija,
U naručje voljko čeka.

U *Bugarkinjama* naslućuje se također izvjesna težnja za zgusnutim i sočnim izrazom, do kojega je Kranjčević došao tek u posljednjem periodu svoga pjesničkog stvaranja:

Na ono čelo kud se slutnje tmurne
Sestara klupkom vežu nesmiljenim,
Da iz tog gniezda, a za noći burne
Ukobe ponoć graktom nesmiljenim.

Ali obje ove navedene kitice očituju i loše strane docnijih Kranjčevićevih pjesama: muzikalnost koja se ne zbija u sliku, u sliku koja nema snage da se potpuno kristalizuje.

Devedesete godine mogu da se označe kao period Kranjčevićeva sazrijevanja. U tome razmaku vremena on se oslobađa od konvencionalnih književnih motiva, dok se njegov idejni svijet jasnije ocrtava, poprimajući oblike značajne za cijelo njegovo književno djelovanje. Već se ovdje javlja: mržnja na prirodu zbog njene okrutnosti, bijes protiv silnika, samilost prema nesrećnicima, i, nad svim tim, skepsa, duboka, ogorčena skepsa prema životu i njegovim vrijednostima, izazvana Kranjčevićevim shvatanjem naturalističkog pogleda kao jedine saznajne mogućnosti. Nastojanje oko individualnog izražavanja sada je potpuno očito. Da vidimo ukoliko se ono ostvaruje. Lična muzikalnost, koja je već zabrujala pokatkada u njegovim početničkim pjesmama, razvija se u ovom periodu dalje. Ali muzikalna gipkoća stiha i sada ostaje puka muzikalnost: osjećaj, koji zbilja postoji, izlijeva se jedino u jednom fluidnom ritmu, ne zgusnjujući se u konkretne oblike. Potpuno je prirodno da se je i Kranjčeviću dogodilo ono što se događa svim pjesnicima koji boluju od iste organske mane: on i nehotice zlorabi muzikalni elemenat, prepuštajući se, bez discipline mašte, zvučnoj ritmici stiha. Takovih pjesama nalazimo kod Kranjčevića mnogo, i to ne samo u ovo doba, već i u najzrelijem periodu njegova pjesničkog razvoja.

Tu pojavu možemo da najbolje konstatujemo u prvoj pjesmi zbirke koju je izdala Matica hrvatska: *Vili pjesme.* Efekat je pjesme vas u ritmu, kroz koji provijava neodređeni bol, što nema snage da se plastički utjelovi, te nije čudo da ovaj osjećaj ostaje neodređen i nejasan i samom pjesniku:

Što me boli, majko moja,
Ni danas ti ne znam reći;
Samo ćutim, majko moja
Sve to ljuće da će peći.

Romantičarski nekonkretna melanholija, koja nalazi svoj odušak u muzikalnoj ritmici. Tako posljednji stihovi, u kojima pjesnik sa kamena »hladna« i »gola«, prožet vilinim žarom diže »kupu bola« pred oltarom boga pravde, pokazuju jednu očitu neorgansku imaginativnost, što djeluje kao mutna i rasplinuta simbolika: to su časomični proplamsaji, koji samo površno uzbibaju čitaočevu fantaziju, da se odmah zatim ugase. Kako da mašta, na primjer, uhvati ovakve slike:

Tu u lugu bijeloj vili
Gukao je golub mali,
Ispod krošnje lipe stare
Tajno su se milovali...
Čuvale su zvijezde tajnu,
— I t a j n e s u z v i j e z d a n e k a —
O t v o r e n o m n a o l t a r u
Z a d n j i ž i ž a k i z d a l e k a!

Ne radi se, dakle, bar pjesnički ne, o jednom stvarnom i određenom bolu. Pjesnik zbilja trpi, ali se njegova patnja ne kristalizuje u zaokrugljene umjetnine. Bol je njegov odveć trzav, odveć usplahiren, odveć grčevit, da može izazvati onaj proces stvaranja u kojemu trzavost i grčevitost, gubeći sve empirički lično, staložuje se u umjetninu, prožetu bolom i plačem u njihovoj najprisnijoj sveljudskosti.

Ovaj organski nedostatak pokvario je osobito Kranjčevićevu pjesmu *Heronejski lav,* koja je inače, u svoje doba, uživala veliku popularnost. Odmah u prvoj kitici očita je nestašica solidnih fantazijskih elemenata. Taj nedostatak imaju da prikriju neodređeni epiteti ili fantastični i zvučni izrazi:

U mjesečevu svjetlu, u tajnoj drijema noći
Koprenu, selo malo, na prahu Heroneje.
To b a j n i joj je ležaj u m a g i č n o j b l j e d o ć i,
A pokrila se plaštem o d g r i m i z e p o p e j e.

Pjesnička slika treba da sama od sebe izazove izvjesna osjećanja, dok se ovdje sam pjesnik trudi da gromkim ali neplastičnim izrazima djeluje na maštu. Izrazi »bajni ležaj«, »u magičnoj bljedoći« i »plaštem od grimiz epopeje« samo površno podražavaju imaginaciju svojom fantastičnom neodređenošću. Pjesma je zamišljena dramatski, sa sjenama starih Helena koje se, u dugim povorkama, primiču mramornom lavu gledajući ga očima od k r i s t a l a:

I pričaju mu priče da razvedre mu oči.
I pjevaju mu slavu o heronejskom maču,
Al' on se nijem trese na mramorovoj ploči —
I plaču mrtvi ljudi i mrtvi bozi plaču.

Cijela pjesma djeluje više retorski nego sugestivno. Osobito to vrijedi za kraj pjesme, gdje se neznan pjesnik, iz dalekih strana, grli s lavom:

O tad ih mjesec gleda u zagrljaju dugo,
Sa grobišta slobode gdje zagrljeni šute —
Svud noć i mrtvo polje i — ništa, ništa drugo,
A ranu Heroneje tek lav i pjesnik ćute.

Utisak je patetično deklamatorski, a nikako sugestivno dramatski. Jedino je pozitivan u pjesmi čisto muzikalni momenat:

U nizu dugih ljeta u osvit crne zgode,
Iz sela kad Kaprene u ponoć kucnu zvona
Sa crkvice što stoji kraj grobišta slobode,
Gdje pjevale su nimfe i lira Apolona.

Patetičnost, sa pretenzijama grandioznosti, prebujnost ritma, koji prelazi u retoričnost, rasplinutost i pretjeranost slikanja značajni su za većinu pjesnika zbirke Matice hrvatske. Ove su, inače, u početku devetstotih godina bile smatrane pjesničkim remek-djelima, očito zbog novosti Kranjčevićevih ritmičkih pokušaja, a osobito zbog buntovnosti njegovih socijalnih shvatanja i odlučnog liberalnog stava. Ali mane koje smo vidjeli u pjesmi *Heronejski lav* sretaju se stalno u svim Kranjčevićevim pjesmama ovoga vremena, pa i u ovim koje su uživale najveći glas.

Jedna je od tih osobito pjesma *Zadnji Adam*. Ona počinje jednom svečanom intonacijom, koja nije bez izvjesnog utiska:

Ta ista nikad neviđena usta
Što nekada životvorno su rekla:
»Nek bude svjetlo« — i to svjetlo bi:
Ta ista nikad neviđena usta
Zanijemjela su; krvca što je tekla
Kroz žile svijeta smrznu se i susta,
A zemlja bi kô stožer ledeni...

Poslije nekoliko lijepih stihova:

Mru bozi — ko što magla vrh pučine,
Mru — ko što sanja u prozorje mre,
Mru — ko što svijest na samrti gine
I s njome ljudske tlapnje sve!

pjesnik crta posljednjeg čovjeka, koji je prikazan kao »zadnji od Titana«, kao »zadnji svjetlac prometejske vatre«, te pita: »čemu ta nirvana?« i ogorčeno se tuži na svemirski poredak. Ali Kranjčević očito nije dorastao dramatskoj situaciji. U najtragičnijim momentima, kad prikazuje umiranje posljednjeg čovjeka, ne nalazi neposredne i sugestivne poteze žive poezije, već ih nadomiješta retoričkim procedurama ponavljanja riječi ili usiljenom dramatičnošću:

Tek vječni led! I žile mu se koče
I zavija se zgrčenijeh šaka,
A suha rebra uporno se boče,
Ah zraka! zraka! zraka!
Još neće mrijeti; neće! neće! neće!
Nek mriju bozi, vasioni svemir;
U njemu vapi ljudstvo prkoseće
I vječnog duha nemir!

Sa daleka sjevera skliže se prema ekvatoru silna ledena santa:

A na njoj čudnim odrazom se sije
Sred pustog leda ukočeni krst,
Sa Svetog Petra možda il' Sofije
Obori ga sverazorni prst,
Obori ga pred hiljade davne
Sa gordog visa, s ponosnih kubeta,
I odvlači ga preko puste stravne
Na odar zadnjeg Adama i svijeta.

Posljednji čovjek grabi »zadnjim kretom ruke« krst, no žile mu se mrznu, te, »uz zadnji jecaj samrtničke muke«, uz »gorki smiješak beznađa i jada«, glava mu klone na led, »kô pitanje što odgovora nema«, i posljednjim kretom ruke zapisa u led — upitnik.

Krst sa Sv. Petra ili Sofije stoji tu kao dekorativni rekvizit, koji će poslužiti docnije posljednjem Adamu da, izdišući, teatralno posegne za njim. (Jednako je više teatralna nego dramatska i gesta pisanja upitnika u led). Spoljašnjost i namjernost crtanja izbija očito iz ovih blijedih izraza: »sverazorni prst«, »s gordog visa«, »s ponosnih kubeta«, »preko puste stravne«. Nedostaje im očigledno incizivnost i punoća poteza određenih unutrašnjom vizijom. Prizor svijeta koji zauvijek izumire pod vječnim ledom i snijegom nije nikako plastički naslikan; tako isto i prometejska buntovnost posljednjeg čovjeka očituje se više u riječima nego iz unutrašnje dinamike prikazivanja. Talijanskom pjesniku (Carducciju) uspjelo je da, sa nekoliko snažnih i sigurnih poteza, ocrta sličan prizor. Posljednji čovjek i posljednja žena talijanskog pjesnika (u pjesmi *Su monte Mario*) povlače se sa suncem koje se gasi na ekvator gdje gledaju »uspravljeni među ruševinama brda«, »među mrtvim šumama«, »modri od zime i staklenim očima« sunce koje, nad »neizmjernim ledenjacima«, lagano zalazi zauvijek. Ovo nekoliko spontanih poteza: »ispravljeni među ruševinama brda'« (ritti in mezzo a' noveri de' monti), »modri od zime i staklenim očima« (lividi, con gli occhi vitrei), »Neizmjerni ledenjaci« (immane ghi-

a c c i a) dovoljni su da izazovu sliku avetne pustoši i posljednjeg sunčanog zalaza, u odbljesku vječnog leda, pred ukočenim pogledom posljednjeg ljudskog para, s kojim će, do nekoliko časaka, utrnuti i posljednja iskra života na zemlji, zauvijek.

Vrlo je značajan način prikazivanja u pjesmi u *N o ć i m r t v i h.* Pjesnik opisuje groblje u noći dana mrtvih. Pretrpanost u crtanju, nemoć plastike i samozadovoljna ritmika izbija osobito iz prve kitice.

U noći spomena mrtvih, d o k t i s u ć e v a r n i c a d r h t i
S trave uvele, grobne, k o i s k r e d i v l j e d a b l u d e
Z v i j e z d i n a š o j p o k o r i, nad carstvom spokojne smrti,
Cara i roba, uma i lude.

Plastičnost se sva rasplinjuje u muzikalnosti, koja prelazi u jednu hotimičnu emfatičnost. Asocijacija među žišcima na groblju i divljim varnicama »na kori naše zvjezde« očito je jedna nasilna slikovitost, jedan proizvod mašte koja nije uistinu uzbuđena. To se još jasnije vidi iz predzadnje strofe:

Demona sumnje ću vidjet gdje vašega vrh pokrova
Strijelom nemirna oka drob miješa i dira,
Utaman! kô da noktom besana ptica sova
G r e b e u g r a n i t s f i n g e M i s i r a.

U svemu ovome ima nešto hotimično bučno, a plastiku pjesnik nastoji da nadoknadi egzotičnim izrazima, kao što je onaj »granit sfinge Misira«. Procedura koja je vrlo česta kod Kranjčevića.

Nije čudo da nemoć organskog uobličavanja dovodi Kranjčevića, koji je uvijek težio za jednim originalnim pjesničkim izražavanjem, do jedne speciozne artističnosti, s jedne strane, i do jednog maglovitog simbolizma, s druge strane. (Uostalom, pjesnik se pokorava u tome jednoj općoj kulturnoj tendenciji svog vremena, koja se je očitovala u takozvanom artističkom pokretu, ukoliko se je išlo, odbacivši mumifikovane izražajne kalupe i kodifikovane pjesničke teme naše romantičarske književnosti, za slobodnim književnim stvaranjem i za

primanjem utjecaja iz svjetske literature.) U pjesmi *Pjesnik i svijet* po prvi put se jasnije ocrtavaju uplivi simbolističkog pravca, koji će se docnije zamutiti do jedne krajnje i avetske maglovitosti.

Kod Kranjčevića se osjećajni i fantazijski elementi međusobno nikako ne uslovljuju, kako to biva u svakom zdravom pjesničkom procesu: osjećaj se kod njega izlijeva u jednoj nedisciplinovanoj muzikalnosti, neobuzdanoj maštom, a ova, neprožeta osjećajem, rasprštava se u jednu neuokvirenu i nesuvislu slikovitost, čas traženo dekorativnu, a čas simbolički zamućenu.

III

Mimo ovih pjesama koje sam dosada spominjao, u kojima se Kranjčević očituje kao ogorčen protivnik svemirskog poretka, u jednom krajnje pesimističkom stavu prema životu, nalazimo jedan čitav niz pjesama iz ovog vremena u kojima razvija dalje svoja socijalna shvatanja iz *Bugarkinja.* Ova prelaze sada direktno u socijalističku ideologiju. U njima preovlađuje altruistička nota: samilost i ljubav prema nevoljnim i nesrećnim. Tako npr., u pjesmi *A s t r e a* pravda svijeta pokazuje pjesniku, dok se ovaj prepuštao sanjarijama u jednoj divnoj, sladostrasnoj noći, kako mlad plemić zavodi kmeticu. Umiru oboje, ona prije a on docnije, i lijes zavodnika spuštaju u grob njegove žrtve: »Ah nekad joj vjenčić ote — — Prah mrtvački sad joj gnjavi!« Prizor je izazvan očito moralizatorskim namjerama.

U pjesmama: *Otpušteni vojnik, U badnjoj noći i Stara slika* izričito je istaknuta pacifistička tendencija. Tako u prvoj, koja donekle prelazi u satiru, zarđao lemeš ruga se starom vojniku što je zapustio imanje i otišao u rat, a sada mu je od svega junaštva ostao samo zlatan krstić. Namjernost je još očitija u drugim dvjema: u njima ona nije ublažena satirom kao u prvoj, već se ispoljava u jednoj hotimičnoj i intelektualistički opštoj antitezi.

Preterana emfatičnost, prebučan ton za situaciju i moralizatorstvo izbijaju osobito u pjesmi *U maskiranoj gomili.*

Socijalna tendencija prikrivena je u pjesmama *Anđeo bola i Prvi snijeg.* U prvoj je pače lijepa slika kako se duša bijednog samoubice vraća k svom krevetu da poljubi suze kojima je nakvašen:

Gleda kako se tiho nad prazni naginje krevet,
Trula kako se slama čudno svijetliti uze,
I sveti poljubac čuje s kojim se mučena duša
Povraća svoje da poljubi suze.

Inače ni ovdje Kranjčević nema intonaciju stiha u svojoj vlasti, a demokracija (u prvoj se anđeo bola, sklopljenih ruku, divi svojim žrtvama, a u drugoj badnjački anđeo leti nad mnoštvom u svečanom božićnjem raspoloženju, držeći božićnje drvce uvis) zamjenjuje organsku sliku. Kranjčević o p i s u j e bijedu, služeći se jednim apstraktnim kontrastom, ali je ne p r i k a z u j e.

U pjesmi *M i s a o s v i j e t a* neobuzdani ritam Kranjčevićev prelazi u jednu intelektualistički konstruisanu personifikaciju rada. Značajni su egzotički i apartni nazivi kojima nadomiješta fantazijske momente:

Sveta bašto G e t s i m a n s k a, sveta vodo od K e d r o n a,
Recite mi gdje je ona tajna zvijezda vasiona?
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Dizale se za njom ruke, one oči pune bola
Na podnožju A k r o p o l e, znalo se je njeno ime,
Tražio ju staklen pogled ispod noža g i l j o t i n e.

Kako Kranjčevićeva socijalna osjećanja nisu mogla da nađu jednu snažnu pjesničku kristalizaciju, tako i njegov patriotizam ispoljuje se prilično nepjesnički. Osobito je u tom pogledu zanimljiva pjesma *A n g e l u s.* Pjesnik se prepušta onom panteističko-kosmičkom osjećaju svemirske harmonije koji nam je poznat iz više njegovih pjesama, i kojima se obično služi kao kontrastom da jače istakne okrutnost prirode. U opisu noći ima nekoliko srećnijih stihova (Ko da je čisti seraf sa neba. — S oblaka meni pozdrav donio. — Od goluba su krila njegova — I s njima mi je oči pokrio — Da mjesečev

me tračak ne budi); ali ipak kroz pjesmu provejava neka sladunjavost (ova se, donekle, očituje i u citiranim stihovima), koja će docnije preći u jednu sentimentalnu patriotsku simboliku:

O čujem vas, o poljski cvjetići,
I tebe mali, sitni crveni,
I tebe dragi, bijeli nevini,
I tebe plavi, čisti listiću;
Ta vi ste moga srca utjeha!
O na vas rado usne privijam
I ljubim onu grudu blaženu
Na kojoj ste mi lijepi niknuli;
A slaba mi je ruka gotova
Da bujni onaj korov iščupa,
Te oko vas se trovan šepiri,
O mili moji mali cvjetići.

Kranjčevićeve čisto patriotske pjesme *(Moj dom, Slavenska lipa, Domovini.* itd., a i mnoge među *Uskočkim elegijama)* izgledale su u svoje doba kao začetak potpuno nove patriotske poezije. U stvari, ni u njima nema osobitih pjesničkih momenata, osim što je Kranjčević znao da se ipak otme kalupima naše romantičarske poezije i njenoj konvencionalnoj i ukočenoj dikciji, dajući ritmu više elastičnosti i muzikalnog elana.

»Srpski književni glasnik« N. S. Knj. 27, Br. 4—16 lipnja 1929, str. 265—274.

IV

Ipak, pjesnički nedostaci, o kojima je bilo do sada govora, ne smiju se uzeti kao posljedica duševne praznine. Kranjčević nosi u svojoj duši bujan svijet misli i osjećaja koji traži da se ispolji. Ali njegove stvaralačke moći preslabe su te ne mogu da se uzdignu do jednog faktičkog pjesničkog izraza. Pjesnikovu djelatnost u doba Matičina izdanja treba uzeti kao ozbiljnu i upornu borbu za pjesničkim izrazom, kao ustrajno teženje za umjetničkom kristalizacijom. To mu uspijeva vrlo

rijetko. Kranjčevićev ozbiljni duhovni život ispoljava se ipak na jedan drugi način. Kako Kranjčević ne može da fantazijski disciplinuje svoje osjećaje, oni provaljuju u svoj svojoj primarnoj grčevitosti i ogorčenosti, ispoljavajući se, kako je i prirodno, prema Kranjčevićevu buntovnom i ogorčenom temperamentu, u oblik ironije i sarkastične satire. Satira, po sebi, nije poezija, jer, kako kaže jedan savremeni estetičar, pravi pjesnik, ukoliko je čitav čovjek, ironizuje, kritikuje, ruga se, ali tako da savlada sve duhovne stavove, ujedinjujući ih sa svim drugim u jednu totalnu viziju realnosti koja je, na kraju krajeva, uvijek ozbiljna. Satiričar, naprotiv, ne dopire do ove ozbiljne vizije života, koja je jedino plod spontanog pjesničkog akta, već hvata realnost jednostrano, sa njene smiješne ili hotimično karikirane strane. Ta jednostranost ima svoj izvor u intelektu, i zato satira, mjesto neposredne vizije prave poezije, služi se invektivom i polemički obojenom intonacijom. Ali i ona ima svoj razlog postojanja, jer, veli pomenuti estetičar, nitko ne bi htio da ne postoje oni satirički pjesmotvori koji šibaju i ironziraju slabosti i ludosti ljudske.

Kranjčevićeva ogorčenost nije bila jedna književna igrarija ni posljedica literarne mode; on je lično strašno trpio, ali to još ne znači da izljevi njegovih osjećaja moraju da budu sušta poezija, kako se to obično misli. Pjesnička istinitost ne poklapa se sa ličnom iskrenošću. Kako smo rekli, osjećaji Kranjčevićevi provaljivali su, većinom, u svoj svojoj sirovosti, dakle u jednom satiričkom obliku. Satira je kod Kranjčevića vrlo česta, tako da mnoge njegove pjesme, koje su bile nekad shvaćene kao čista poezija, idu u red satiričke književnosti. I baš u ovom elementu treba tražiti njihovu realnu vrijednost i njihov r a i s o n d' ê t r e.

Motivi koji pokreću Kranjčevićevu satiru već su nam donekle poznati. Oni se rađaju u sukobu između sna i realnosti, između idealnih poriva pjesnikovih i surovosti zbilje.

Direktnih satira nema mnogo. Jedna od takovih je pjesma *Gospodskom Kastoru,* u kojoj Kranjčević, oštrim i žučnim sarkazmom, šiba aristokratske ulizice i čankolisce iz svoje austrijsko-beamterske okoline.

Ali vrlo često satira izbija i iz njegovih ozbiljno intonovanih pjesama. I onda nastaje neka podvojenost i rastrganost u zamisli. (Pojava vrlo česta kod Heinea, te nije puki slučaj da ga je Kranjčević prevodio.) Tako u pjesmi *Iza spuštenih trepavica* pjesnik upija u sebe, cijelim svojim bićem, u jednoj polusvjesnoj opojnosti, magične glasove prirode i njene svježe šare i bljeskove. Kroz pritvorene oči gleda čarobnu igru šara:

Kao kad rumen zlaćane zore
Struji niz greben alema samih,
A od te pjene da bude magla,
Š t o t r e p e r i z a b l a g e s u t o n i m a j s k e
N a d m l a d i m ž i t o m.

Ali ovu neposrednu i svježu viziju proljetne večeri prekida Kranjčević jednom invektivom protiv prirodnog nesklada. On vidi kako se ptica čupa s pticom o sitno proseno zrnce, kako kobac peruša grlicu, kako žaba guta zlatne bubice; on m i s l i:

Ah, mrzim silno glasne ideje,
Koje su vazda žabam na usti,
A svak ih od nas napamet znade!
I svakom od nas probiše uši!
— — — — — — — — — — —
. . . što priroda sebe
Ždere i gradi, gradi i ždere
A sve što je lijepo, skladno i pravo
Tek da je čedo maštanja našeg.

Ovi stihovi pokazuju nam očito intelektualističku prirodu satire: Kranjčević vrlo lako, kao od sebe, prelazi iz satiričkog tona o žabljim idejama na refleksiju o disharmoniji prirodnog poretka.

U pjesmi *Mramorna Venus* opisuje pjesnik čarobnu baštu ljubavne strasti, u kojoj se na mjesečini bijeli bujno mramorno tijelo prekrasne božice. Ko je vidi, krv mu se gruša i zaustavlja mu se kucanje srca. Kroz noć odjekuju bolni uzdasi: »O vrati mi mir i Boga«. I pjesnik je tamo zapao — »pjesnik — upola luda.« U društvu ideja spušta se u čarobnu

baštu da se pokloni boginji ljepote. Dugo je tu besvjesno ležao. A kip se gordo dizao dok su mnogi poklonici ginuli u suzama ljubeći posljednjim cjelovom punu nogu boginjinu. A ova gazi okrutno svoje žrtve gledajući ih zmijskim pogledom. U ovoj ponešto mutnoj pjesmi Kranjčević ismijava apstraktnu vjeru u idealnu apsolutnost ljepote. Vjeran svojoj naturalističkoj skepsi, on u ljepoti vidi samo mamac i varku prirode, koja se služi svim svojim čarima i svim svojim magijama, u cilju vječnog plođenja i vječnog uništavanja. Intonacija je nejedinstvena: kroz prilično sugestivan opis čarobne bašte provejava jedna lagana ironija, koja ne ometa prikazivanje, već se s njim slijeva; ali se slika najednom razbija, te ironija, jednim neočekivanim i prilično nespretnim skokom, prelazi u direktnu satiru.

Isti ovaj duševni stav, koji lebdi između mirno rezignirane ironije s jedne strane i satire s druge strane, iako prelaz nije onako nenadan kao u gornjoj pjesmi, ispoljava se i u *Lucida intervalla*. Pjesnik leži mirno u grobu i gleda gdje se vjetrić šaljivo igra s ljudskim suzama i s turobnim mrtvačkim psalmom. On leži na glavi nekoga grofa:

Vi bi se gore čudili divno
U kakvom društvu ja ležim
Al' ovdje, med' nama, druga je klima,
I nazori posebni vrlo!
. . . Deder, moj grofe, gore na zemlji
Ja sam ti držao glavu;
Sada mi vrati ljubav za ljubav,
De, pa ti moju podrži! . . .

Uzaludne su sve žrtve, uzalud je Hrist umro na Golgoti za čovječanstvo *(Eli! Eli! lama azâvtani)*. Netom je on izdahnuo, ljudi su mu pokrali čavle s krsta. Hrišćanstvo je, doduše, uklonilo cirkuse sa hijenama, ali je ljudstvo odvelo u »kršćansku arenu«. Bogataši i crkveni velikodostojnici zauzeli su, s vijencima i mirtama na debelim glavama, prve fotelje na pozornici svijeta, i salađuju se igrom »od bijede i od jada, gdje čovječanstvo mučno kô on pod drvom pada«. Hristov nauk niko ne slijedi. Vitezovi *(Dva barjaka)* išli

su da oslobode božji grob i da ubiju u ime Boga. Na Golgoti se pjeva svečani *Te deum*. Mitre arhipastira bljeskaju na južnom suncu, plaču žene i djeca, plače vojska, plače i sam stari patrijarh; a Hrist je još uvijek razapet na krstu i gleda kako se neprestano prolijeva krv i kako teku suze. Ni njegova žrtva, ni Maslinska gora, ni šibe koje je primio, ni posljednja rana, ništa od svega onoga što je čovječanstvu dao nije donijelo ploda. Iza dugih stoljeća osvanula je eto slava:

Lešine leže gradom, dršću žene i djeca,
S križarskog krstaš-stijega krvava ljudska glava
Prevrće oči i jeca!

I Hrist je zadrhtao i šapnuo: »Oprosti im, oče, jer ne znaju što čine«. Međutim: »Ljudi su pjevali dalje, od čuvstva silna i žarka. Triput u nesvijest pade sam otac patrijarka.«

Satira je ovdje očita. Mjesta, inače, koja imaju ozbiljnu intonaciju ne odlikuje se osobitom pjesničkom snagom: slike su općenite i blijede. Vrlo je značajan početak pjesme: možda nigdje kao tu ne ispoljava se jasnije Kranjčevićev bučni i previsoko držani ton sa nasilnom plastikom i uporabom egzotičnih sredstava:

Udri u c i m b a l š u m n i, idejo evanđeoska,
Jedanaest stoljeća ropskih psalam si šaputala;
Čekajuć dan slobode, k ô l i k o d m r t v a č k o g v o s k a,
Ti si na Golgoti stala.

U navedenim pjesmama (a isto vrijedi za većinu pjesama ove vrste) miješa se satira s ozbiljnim elementima, jer prvo Kranjčevićevo raspoloženje nije satirično: satira više provaljuje i prevladava ozbiljne elemente zbog pjesnikove nemoći da umjetnički savlada buru osjećaja. Ova dva duhovna stanja potiskuju se međusobno, ali, u većini slučajeva, satirični momenti apsorbuju ozbiljne, te pjesme po njima dobijaju svoju prvu vrijednost, koju bi im trebalo odreći kad bi se posmatrale s čisto pjesničkog gledišta.

Među pjesmama satirički obojenim možda je najjedinstvenija po intonaciji ona pod naslovom Mojsije. Satira u

njoj ne strši onako oštro prema ozbiljnim elementima, jer tu buntovnost Kranjčevićeva gubi žučnost, staložujući se u jedan miran bol, iako u njemu dršće prizvuk ironije. Ironija je ovdje provedena u jednom laganom obliku, bez žučne invektive. To osobito vrijedi za govor Mojsijev Gospodu, u kojem, u jednoj uzdržanoj buntovnosti, govori o tragediji čovjekovoj, koji je mučenički razapet između zemaljske nemoći i neobuzdane težnje k visinama. Uopće, u dijalogu između Boga i Mojsija dršće jedan prigušen protest protiv svireposti viših sila što se titraju slabim čovjekom, i protiv okrutnosti kobi koja je čudno umijesila ljudski rod, zapalivši mu božansku iskru u krhkim prsima, iskru koju nema snage da podnese i koja ga sagorijeva neostvarivim željama i besciljnim poletima.

Lagani ironički ton omogućio je pjesniku jedan prirodni prelaz u ozbiljna razmatranja, koja, inače, prilično osjećajno vibriraju:

I prosuo se narod pustarom
Kô oblaci od guste prašine,
Kad zaigraju kolo vjetrovi.
A šta je život — ko i pustara,
A šta su ljudi — kô i prašina,
A nad svim visi krilo udesa
I mota gore, dolje, napored.
I čas se prašak ljeska o suncu
I prelijeva se bojom šarenom,
A čas ga eno s blatom smiješana
I neviđena gdje u kaljuži.

Inače, Kranjčević nema dovoljno snažnu fantaziju da dramatski pokrene radnju. I baš s toga razloga on se nije mogao dignuti do one tople konkretnosti, prvog uslova pjesničke sugestivnosti, do koje se je digao De Vinji u pjesmi pod istim naslovom, u kojoj je prikazana tragedija heroja kad se osjeti, u svojoj veličini, osamljen.

U ovom periodu pokušao je Kranjčević da svoja shvatanja izrazi u jednom ovećem pjesničkom djelu, u »oratoriju« *Prvi*

grijeh. U njemu nalazimo cijelu pjesnikovu ideologiju: pozitivističko-naturalistički agnosticizam, očajnu skepsu i buntovnost zbog socijalne nepravde i svemirskog poretka uopće: isto tako nalazimo i njegov način izražavanja u ovom razdoblju: satiru, muzikalnost koja prelazi u retoričnost, dekorativnost, itd.

Lucifer je nesrećan zbog svoje želje za saznanjem, koja ga muči, i zbog besciljnosti svojih nastojanja. Genije dovikuje Luciferu: »Vjeruj.« Ovaj mu odvraća pozitivistički: »Vjerujem u svoje oči, uši i u sebe sama!«

Stvar, je, u glavnom, satirički intonovana, i u tome momentu je njegova glavna vrijednost. Zbog toga je jedno od najzanimljivijih mjesta u spjevu prizor u pustinji (treći dio), u kojem je Eva malaksala od žeđi, a Lucifer dolazi s krčagom vode i nudi ga Evi, ali uz uslov da mu da poljubac. Adam ga odbija; ali docnije kad, gladan, vidi da Lucifer nosi hrane — nudi mu Evin cjelov. Međutim kor demona pjeva?

Lako gore anđelu
Kada zubi nema;
On miriše rajski cvijet
I sit je posvema!
A na zemlji želudac
Za to slabo mari;
U svemiru složni sklad
Bezobrazno kvari!

Inače spjev je vrlo nesigurno izveden i nejedinstven. Kranjčević nije mogao da fiksira jednu određenu središnju tačku, kolebajući se između tragičnog i satiričkog raspoloženja, te tako nije mogao ni da razvije jednu suvislu akciju. Zbog toga je i lik Luciferov neizrazit i nestalan: i on osciluje između tragedije i satire, te je radnja bez pravog dramatskog sukoba. Konačni prizor u kojem Eva svojim materinstvom spasava Adama od demona ostao je neizrađen i samo natuknut, iako je u njemu imao da bude konačni rasplet radnje. Kranjčević razrješuje dramatski čvor jednim čisto dekorativnim prizorom, u kojemu vođa radnika deklamuje:

Jabuka bje vam demonski dar
I prevara dušmana zlog;
Rad će vam dati i polet i žar
I bit ćete kao i — Bog!
I bit ćete kruna i svemirna čast
I držati nebo i svijet —
O naprijed, u radu je plemstvo i vlast
I ljudske vam odlike cvijet!

Ovaj spjev je historijski kulturno važan, ukoliko je Kranjčević, kao reprezentant naše naturalističke epohe, htio da ironički reaguje na idealizam Preradovićeva vremena i na njegova shvatanja u *Prvim ljudima* o ravnoteži između tijela i duha.

»Srpski književni glasnik« N. S. Knj. 27. Br. 5. — 1 jula 1929, str. 356—361.

V

Matičina zbirka ne predstavlja još, dakle, završni umjetnički razvoj Kranjčevićev. Ovaj treba tražiti, kako dobro opaža g. Branimir Livadić, u dvjema posljednjim zbirkama pjesnikovim: *Trzaji i Divot izdanje,* preko kojih je kritika većinom intelektualistički raspoložena, prešla s priličnom nebrigom, jer traži samo idejnu stranu Kranjčevićevih pjesama, vidjela je u posljednjem periodu samo ponavljanje već obrađene ideologije.

I zbilja Kranjčevićev pjesnički svijet ostao je i sada isti; ali, što je glavno, sada uspijeva pjesniku, na mahove, da mu dâ jedan neposredniji i ličniji izraz, jedan sočniji i jedriji oblik. Već u Matičinoj zbirci nalazimo pojedinačnih pjesničkih momenata; no ovi nijesu gotovo nikada bili ondje gdje ih je vidjela ondašnja kritika: u ogorčenosti i buntovnosti Kranjčevićevoj. Ova osjećanja, kako smo vidjeli, provaljivala su u jednoj pjesničkoj nezaokrugljenoj satiričnosti, dok se njegovi pjesnički momenti, većinom, nalaze u izrazu mekih i nježnih duševnih stanja, koja nastaju kad pjesnikovu dušu,

umornu od bure što je njom lamala, obuzima slatka i smirena melanholija u kojoj se još nijesu posve osušile prolivene suze.

U ovom pogledu jedna je od najznačajnijih pjesama Matičine zbirke *San.* Iza početnih stihova, pokvarenih jednim konvencionalnim kosmičkim stavom i jednom mahiriranom pesimistički ironičkom konstatacijom, pjesnik sugestivno crta vilu sna:

U nje nad čelom zvijezda treperi;
Al' ne da svijetli; — čudna joj traka
Ne goni magle, ne goni mraka;
Čarne su trake joj žarke!
A što je bijelo — zlaćanim gradi,
A što je crno — bajno šareni,
A što je gorko — šećerom sladi,
Medom medeni
Čarobna zvijezda sanovne varke!

Doziva je cijela priroda: cvijeće u šumi, libanski cedar i lišaj sa leda, ljubica ukraj druma i alge u bezdanu mora, krijesnice, paleći joj u počast svoje krijesove, i slavulj svojom čarobnom pjesmom. Ona se najzad pojavljuje, i tada sve stvari i sva bića, uz lagan šum talasa i grana, zapadaju u miran san. Vila sna se sagiba nad uspavanu prirodu, sterući preko mjeseca lagane oblačiće, kao majka kad zasjenjuje rukom svijeću nad usnulim djetetom:

Šušne li listak il' ptica makne
Cjelovom usne tiho ih takne;
Pogladi glatko,
Šane i dahne:
Ja bdijem — spavajte slatko.

Ovdje se ritam prilično čvrsto priljubljuje uz osjećaj (osobito u opisu laganog uspavljivanja prirode), a slikanje je dosta živo, iako potezi još nijesu uvijek dovoljno sigurni.

Među najpjesničkije stvari ovoga vremena, čini mi se, ide pjesma *Iseljenik.* Pjesnikova ogorčenost na socijalnu nepravdu i njegova samilost za bijednike gube ovdje običnu retoričnost

ili satiričku žučnost, te se sažimaju u jedno direktno pjesničko prikazivanje. Već prvi stihovi odaju sigurno crtanje situacije:

Širnijem atlanskim morem parobrod cijepove siječe,
Na njem su prosjaci hljeba, što će na faram Brazila;
V e l i k i s v r d l o v i d i m a s u k l j a j u t i h o u v e č e,
Š i r e s e n a l i k z l o k o b n i h k r i l a.

Primorski dobrijan, bježeći od sirotinje, ide da traži sreću u dalekim, neznanim stranama. Naslonjen leđima o jarbol, među tuđim ljudima što buče i pjevaju, sanja o dragoj obali koja je ostala negdje daleko i nazire u duhu žalosnu ženu gdje mu tješi djecu pričama o dalekoj čudesnoj zemlji i pjeva im prastaru pjesmu o mladoj kraljici Mari kojoj je »moro« odnio zlatnu krunu. I najednom prividi mu se da u valovima blješti zlatna kruna Marina:

Pilji i gleda i vidi: eno baš u dnu daleko
Nešto kô biserna blješti, alem žar djevice Mare?!
Kojom mu u kući dragoj, vodenu bezdanu prijeko
Dječica draga maštu si žare . . .

Međutim se oglasi zviždук i pobrka mu varku očiju: drugi parobrod sklizne naglo mimo njih, vraćajući se bučno i veselo evropskim obalama, a na boku mu je pisalo »Košut Lajoš«.

U ovoj je pjesmi očito pjesničko sazrijevanje Kranjčevićevo. Izraz mu nije više bučan ni intonacija hotimično podignuta: ritam je disciplinovano prigušen, a riječ slikovita i sugestivna. Tako su početni stihovi puni večernje tjeskobne melanholije neizmjernih okeanskih prostora, u kojima se gube veliki svrdlovi dima sa iseljeničkog parobroda, i ova se docnije organski konkretizuje u detaljisanu sliku ostavljenog dragog kraja, gdje miriše kadulja i zlatno smilje oko sirotinjske kućice ovijene bršljanom, kućice s ostavljenom ženom i djecom, s njihovim pričama i pjesmama, da se sve, najzad, slije u priviđenje zlatne krune Marine što blliješti u bezdanima morskim. Kranjčevićeva ironija prometla se ovdje u diskretnu konačnu, možda odveć namjerno antitetičnu, poentu s parobrodom iseljenikovih tlačitelja.

I od ovog vremena (*Iseljenik* je spjevan 1898), Kranjčevićev pjesnički izraz postaje sočniji, dobijajući ujedno nešto trpko i gorko: znak da njegovo temeljno osjećanje, o g o r č e n j e, dobiva snagu umjetničkog ovaplođenja. Kako smo rekli, njegova osjećanja u ovom periodu ostaju, u glavnom, ista, samo što ona, uslijed razvijenijih izražajnijih sposobnosti, dobijaju sada neke nove prelive.

Zanimljive su ljubavne pjesme, spjevane baš u godini pjesnikova vjenčanja. Ni ljubav nije mogla da u pjesnikovu ojađenom srcu izazove vjeru u život, rastopivši led skepse što mu je pritisnuo srce. On želi ljubav, poziva je, ali je shvata, čisto materijalistički, sa primjesom gorčine zbog njene varavosti i nestalnosti. (*U želji ljubavi*)

U drugoj jednoj pjesmi (*Ženi*) Kranjčeviću je uspjelo da, sa nekoliko prisnih poteza, prikaže jednu tešku intimnu tragediju. Dok ogorčeni pjesnik priča svojoj mladoj ženi čim su rodile njegove čežnje i njegovi snovi, njena se usta koče u trpak grč koji skoro da nije protekao u suze. Ali,

On će proći — nestaće ga
I tvoje će usne male
U s m j e h u l j k a n a b r a t d v a s e,
Kada rumen lake šale
Prelije se preko njega
Pa ti l i c e m p o i g r a s e.

A što vijek će mene peći
I mutiće moje dane,
O . . . zaklopi d j e č j e o č i,
Z a s p i j s a m o t u u z a m e,
Nikada ti neću reći
Da preda mnom vijek se koči.

Pjesnikova nježna samilost prema ženi zgusnuje se u dražesnu sliku žene-djeteta, koja, sa brzim mijenjanjem duševnih raspoloženja, sa svojim smjehuljcima i laganim rumenjenjem, sa svojim djetinjim očima i sa bezazlenim snom pored

besana pjesnika, ljupko odskače u kontrastu s mračnom pjesnikovom tragedijom.

Značajno je za ovaj pjesnikov period da on sada često prikazuje prirodu u njenoj najbujnijoj ljepoti, nabubrelu sokovima i prožimanu sladostranim srhovima oplođivanja; ali uvijek u opreci s njenim konačnim namjerama uništavanja. U ljubavnim zanosima vidi samo prokletstvo na koje je osuđen ljudski rod da u njima začine vječno nov život, ali i vječno novu, besmislenu i krvavu tragediju čovječanstva. U pjesmi *Uvertira* crta praoca ljudskog roda u svježini mladog edenskog jutra:

Kraj njega je klečala Eva. D j e č j a j o j l i c a i p r s i
Bjehu kô jagode prve, s kože kô rumen ljetna
Dahnula mladost opojnim srsi'.

Uprav je prvi put vidje. Sama mu krijepka ramena
Strasno se razviše spram nje. Trzaj i drhtav i vreli
Savi ga, kad mu šane ovo ni dijete ni žena:
M o j s i ! — I o č i s t a k l o j o j p r e l i.

I ovdje je najbliža duši Kranjčevićevoj vizija žene-djeteta, te je živo prikazuje obasjanu svježim rumenilom prve mladosti i u prvim porivima ljubavne strasti. Nedostaje mu, naprotiv, dramatska snaga da nacrta mračno naličje slijepih nagonskih sila koje izbacuju vječno nove živote i vječno nove žrtve okrutnih kosmičkih zakona, te pada u jednu neorgansku i nategnutu simboliku (uporedba Kajinova žiga sa morskom zvijezdom) i u jedno prilično blijedo i nereljefno prikazivanje ljudske tragedije.

U pjesmi *Majales* ispoljava se jednaki pogled na prirodu. Boje su žive i potezi prilično sigurni:

Šumi voda i pršti; istok se zlati i rudi,
— Lijep ti je život i svijet!
Sočnom na zelenom busu slatko oda sna se budi
Plavi perunike cvijet.

Zlaćani vali mu tople pozdrave sunašca nose,
Cjeluju čašku i list;
On mu iz kaleža plava žrtvuje kapljicu rose,
Mirisni ametist.

I ovdje je Kranjčević mnogo bolji u crtanju prirodnih ljepota nego u prikazivanju mračnog naličja.

VI

Pjesnik pada, pomalo, u jednu sve dublju i beznadniju ogorčenost, ali u ogorčenost bez prometejske buntovnosti predašnjeg perioda: ona se sada ispoljava više u obliku apatične rezignacije, osjenčane slutnjom smrti i željom za potpunim prestankom. Ova osjenčanja ispoljavaju se u pjesmama različite umjetničke vrijednosti, čas u sitnim pjesmicama koje su više časovit osjećajni odušak, uz primjese sarkazma, čas u jednoj hotimičnoj simbolici (jedno srce voze u čamcu, duša sjedi na grani, itd.), čas u jednoj čisto satiričnoj intonaciji; ali uvijek s istaknutom čežnjom za ličnim izrazom, koji nije uvijek dostignut, i koji se češće promeće u izvjesnu artističku precioznost ili zamućenu simboličnost. Pokatkada mu pođe za rukom jedna prilično zaokružena sličica, sa srećno pogođenom intonacijom, kao u *Zimskoj pjesmi*. I tada, u načinu izražavanja, mimo sve mjestimične nemarnosti i zamućenosti, ima nešto krepko i oporo, što djeluje jednom mračnom i teškom sugestijom.

Nekoliko godina prije smrti u pjesniku se budi jedno osobito duhovno stanje, koje bi se moglo nazvati m i s t i k o m b o l a, mistikom, ukoliko ova osjećanja ostaju, većinom, u jednom mutnom i podsvjesnom stanju. Za njihovo izražavanje kao da je bila osobito podesna simbolička struja koja je, u doba našeg artističkog pokreta, bila i do nas doprla. Kranjčević je, kako smo vidjeli, već i prije naginjao jednom maglovitom načinu izražavanja; ali sada se maglovitost povećava primajući neke stravične, samrtno jezive elemente. Vidjeli smo da je pjesnik prevalio dug put dok je mogao da dođe

do jednog organskog pjesničkog izraza; no ovaj nije stalan ni u njegovu posljednjem periodu, tako da je u rijetko kojoj pjesmi pjesnikovo nadahnuće ostalo na jednakoj visini, nalazeći potpun i jedinstven izraz, koji bi djelovao kao cjelovit organizam. Ono što smo utvrdili u pređašnjoj Kranjčevićevoj književnoj djelatnosti, opažamo i ovdje: osjećanje i mašta ne prožimaju se ni sada uvijek međusobno, već rade odijeljeno. Ali dok je prije osjećaj bio pretežniji, te je prema tome muzikalniji momenat bio jače istaknut, sada, naprotiv, tu ulogu preuzima mašta, koja, ostajući, uglavnom, van osjećajnih momenata (a ovi su sada neodređeniji i podsvjesniji), djeluje sama sobom, ili se zapreda i uvija u samu sebe. I otuda kod Kranjčevića u ovom periodu pojačana spoljašnja artistička dekorativnost (vrlo je značajan onaj »monogram božjeg imena«, »na plavoj svili protkan crvenom«, kao i ona »palmeta na modrobjelu« u pjesmi *Prosinačko sunce),* i otuda povećana pjesnikova naklonost k upotrebi zvučnih pitoresknih egzotičnih izraza. Od ove posljednje činjenice do maglovite simbolike samo je jedan korak. Jer simbolizam, kao književni pravac, nije drugo do nadomještanje organske simbolike istinskog pjesničkog doživljavanja, jednom približnom i neodređenom spoljašnjom simboličnošću, u koju se zaodijevaju polusvjesne i podsvjesne senzacije upečatljivih živaca modernog čovjeka. Zanimljivo je da su se iz ovakovih duhovnih stanja i književnih manipulacija razvili suvremeni pjesnički pravci. U ovima je glavna značajna crta jedna cerebralna autoanaliza i jedno iskidano i ikastično bilježenje nervozno bljeskovitih i nepovezanih utisaka. Naša suvremena poezija najmlađih imala je u Kranjčeviću jednog od svojih najodličnijih prethodnika.

Dakako, kod Kranjčevića se ne radi o prostom povođenju za književnom modom: kod njega ova pojava proizlazi iz njegove vječne borbe s adekvatnim pjesničkim izrazom, iz njegove težnje za umjetničkim stvaranjem u velikom stilu. Ali kako njegove stvaralačke sile nijesu bile ravne njegovim nastojanjima, jasno je da je njegov umjetnički oblik morao da često ispane samo spoljašnje dotjeravan u pravcu artističke precioznosti ili jedne maglovite i neadekvatne simbolike.

Prva je Kranjčevićeva pjesma u ovom stilu iz godine 1900. *(Život).* Pjesnikovo stravično osjećanje misterija života projecira se u jednu polusvjesnu i zamršenu simboliku bezoblične tvari i isprepletenih moždanskih vijuga:

I zanijela me mašta pred hrpu čudne tvari,
Blijedo siva bješe, u vijuga joj mreži
Kô zamršeno klupko u sucrvenoj šari
Nepročitano slovo pred zagonetkom leži.

Drugi dio pjesme *(Povratak)* djeluje sugestivno svojom nirvanski teškom rezignacijom, iz koje probija jedan neposredno proosjećani užas od života, pomiješan sa skrušenim udivljenjem spram mučenika životne tragedije.

I u *Sveljudskom hramu* imamo u prvim stihovima jednu fantasmagoriju, viđenu kao u groznici. Jedno jako osjećanje strahote života, koji se održava i hrani mučeništvom pojedinaca, i užas konačnog nestajanja postoji, van svake sumnje, u Kranjčevićevoj duši. Ovo duševno stanje struji kroz prve stihove pjesme kao mukla tutnjava avetnih orgulja; ali ono nema nikako snage da se potpuno i do kraja konkretizuje u adekvatne imaginativne oblike. Kranjčević mora da se posluži svojim starim načinom upotrebljavanja neobičnih izraza. Docnije ipak osjećaj postaje nešto određeniji u onim redovima žutih kostura, posvećenih u strašnim mukama života, i u onom Velikom Kosturu koji u jednoj vampirski stravičnoj ceremoniji probada srce patnika šupljim pogledom; ali se na kraju opet zamućuje u simboličko artističku dekorativnost: suza se koči povrh oltara kao »Alfa u Kolima Malim«.

Polusvjesna simbolika ponešto se vedri u *Triptihu,* spjevanu u godini pjesnikove smrti. U opisu prvih pojava na zemlji pokazuje Kranjčević prilično sigurnu ruku zrela umjetnika, crtajući, u jednoj grandioznoj koncepciji, strastveno oplođenje iskonske »sverodilice« pod žarkim poljupcem oca Sunca, bujanje silne paprati, patnju prvih divovskih bića s viška snage i riku praguštera kojima su pucali vratovi u dvobojima. U bijesu borbe, u orljavi poplave, u potresima zemaljske kore, u tom vječnom rasapu i vječnoj gradnji, zameće se prva klica docnijeg stanovnika zemaljskog, »u čijim

slabim negda grudima — Buntovno kucat će srce Fausta«. U to pradoba, šta je vidio pjesnik? »Vidje blijedu djevicu plakati — vilu bola.« — Vizija se opet zamagljuje i tragično osjećanje rađanja svjesnosti, u urnebesu staložavanja zemaljske kore, koju će docnije prožeti i otrovati strašno saznanje o ništavilu svega, pjesnik kondenzira u neodređeni simbol vile bola. Kranjčević crta dalje, ponešto naduvenom intonacijom, u jednoj prilično rasplinutoj plastici moć rimskih imperatora i rođenje Hristovo. Ipak, tu i tamo, prosine po koja lijepa slika. Osobito je mutna i nesigurno izvedena apostrofa Svjetlonoši — Luciferu, koji je usadio u ljudske grudi crva skepse, i kojemu se, najzad, orosi oko suzom samilosti nad čovjekom, izlomljenim sumnjom i taštim idealnim pregnućima. Pjesnik će se, zagrlivši ga, oprostiti od njega jedne noći kad se smrzne krv koja ga guši i kad ledena zavjesa padne na besmislenu igru života, dok nad njima:

... klečat blijeda će djevica
Kô alabastar: to se je smrznuo
U kip leden izdih zadnji,
Sanak moj bijeli preko groba.

Vrlo je značajan ovaj kraj pjesme. Kult bola i religija mučeništva, u koju se staložuju buntovnost pjesnikova potkraj života, projicira se u artističko dekorativni i intelektualističko simbolički kip djevice od alabastra.

Mističko religiozno shvatanje bola i patnje dobijaju ipak u nekoliko mahova, konkretniji oblik u liku Hristovu. Već u predašnjim pjesmama Kranjčevićevim Hrist se javlja kao simbol sublimovane patnje, kao zaštitnik uniženih i kao neshvaćeni nosilac blage misli. U pjesmi *Groblje na umoru* (u kojoj, inače, nalazimo sve najglavnije mane Kranjčevićeve) Hristov lik, koji je posljednji ostao na starom groblju, na kojem se gradi željeznička stanica, zbilja je, u svojoj tragičnoj napuštenosti i neshvaćenosti, plastička projekcija starog osjećaja pjesnikova uzaludnosti Hristove žrtve i neuspjeha njegove nauke, koja nikada nije mogla da zagrije tvrda ljudska srca, samo što je sada pojava Hristova ozarena ljepotom žrtve:

Šuti nebo, uvijek šuti, a sa glavnog križa tamo
Kristova se desna ruka otpustila s trula klina,
Nad divljom se njiše travom, kô da pita da li ima
Za umornu jednu glavu jošte kakav kutić kamo.

Ovakav Hrist se javlja i u pjesmi *Hrist djetetu u crkvi,* krvav i mrtav na drvu i platnu, dok mu oči »prepasno nad sebe vise«, tješeći nesrećne, čija suza, sažeta u kamenu školjku kraj ckrvenih vrata, ne bi oslabila soka krštene vode. Ali je Hrist, u istoj pjesmi, i prijatelj malene djece, koju šalje iz mračne i ledene crkve, u prirodu, gdje pjevaju ptice, jaganjci se igraju, a leptiri sunčaju krila. I ovdje nalazimo nekoliko lijepih stihova, koje je često uspjelo pjesniku da stvori na pogled nevinoga i nježnoga.

Mračnom pjesniku kao da ovakva meka raspoloženja izvabljuju neposredniju i proosjećajniju poeziju no njegova socijalna buntovnost i njegova ogorčena skepsa. Kranjčević je, u svom najdubljem biću, jedna nježna priroda, sanjarski raspoložena, kao većinom svi pesimistički pjesnici. Mašta mu ispreda jedan začarani svijet ljepote, vjere, sveljubavi i sveopraštanja, ali analiza razuma, podsticana naturalističkim shvatanjima, javlja se stalno, raskivajući tanku pređu pjesnikova sna. I zato se Kranjčević prepušta, na časove, sa svim svojim bićem, ljepotama prirode, crtajući je detaljno i zanosno, dok se ne javi skepsa, i to, gotovo uvijek, u jednom namjernom kontrastu ili u satiričkoj intonaciji. Znak da se je ova više nalazila u njegovu intelektu nego u najprisnijim dubinama pjesnikova osjećajnog života.

Zbog toga je jedna među najboljim stvarima Kranjčevićevim pjesma *Nostalgija.* Vrlo je zanimljivo da je ona spjevana u punom jeku pjesnikove simboličke manire, pošto su već bile spjevane pjesme *Život* i *Sveljudski hram.* Kako se tu radi o najintimnijim pjesnikovim osjećajima, ovi nemaju potrebe mutnog intelektualističkog simbolizma, već se sažimaju u kristalno jasne slike. U jednom od onih duševnih raspoloženja u koje čovjek pada pošto se je najjača žestina bola slegla, ostavivši dušu klonulu, u jednoj bolnoj smirenosti, te ona traži jedan oslonac, traži utjehu i počinak u uspomenama prošlosti,

pjesnik snijeva jedan lijep san o svojoj prvoj mladosti, gledajući je kroz začaranu viziju rodnog kraja. Javlja se još jednom nježni lik Kranjčevićeve žene-djeteta, u obliku bijelog anđela, i ona kuša da raskine prstima teški oblak što je legao između tlapnje djetinjstva i sadašnjice:

Na posmijeh mi usna paršće, posmijeh gorki, samilosni:
Ej kako bi, sejo, bilo, da iščezne oblak ovi
I preda mnom opet sine onaj tajni kutić rosni,
Što mu gole, kršne hridi kaduljino lišće povi?!

Bosonoga da kô djeca poigramo po pličini
U zaklonu drage male, sred pržine mirisave,
Slušajući disaj mora, u srebrnoj mjesečini
Na svilenu mahovinu položimo snene glave!

Ali ipak, a to je vrlo značajno za Kranjčevića, cijela pjesma nije ovako neposredna. Dok u navedenim stihovima nježna intonacija, prisno ustalasana muzikom pjesnikove nostalgije, potpuno prožima san o djetinjstvu, sjajan od svježe rose i obliven mjesečinom, na mahove pada opet u svoj pretjerano visoki ton i u jedno neadekvatno slikanje, koje mjestimično prelazi u banalnost:

. . . Što su, sejo, onda mogle (grudi) da posrču svemir cijeli,
A još uvijek bješe plitka bezdna čaša zvjezdovine!
Pile su je usne moje, kô jeričke ruže cvijeci,
Kada srču rosu svježu, nad pijesak se šireć vrući:
I ja stajah kao boštvo, što mu gordu glavu kruže
Iz rođenog srca trake, kô molitva plivajući.

Cijelo ovo burno talasanje Kranjčevićeva nemirnog duha kao da se smiruje pred pjesnikovu smrt. Vidjeli smo kako se njegova buntovnost staložuje u posljednjim pjesmama u mistiku bola, i kako kroz *Triptih* promiče slika golubice božjega milosrđa, kako se Luciferu, skeptičkom smijaču, iskri suza samilosti u oku i kako se posljednji dah pjesnikov sleđuje u lik bijele djevice bola. Sve gušće sjene smrti koje se

spuštaju nad pjesnikom kao da sve više stišavaju i posljednje ostatke njegovog burnog ogorčenja, a potreba vjere i pouzdanja kao da se javlja negdje iz najintimnijih dubina pjesnikove duše, razrovane i otrovane suhim racionalizmom. I zato neće biti slučajno da je samo nekoliko mjeseci pred smrt napisao pjesmu *Portre*. Ona, pjesnički, nije osobito važna (ide u red Kranjčevićevih satira), ali je vrlo zanimljiva kao značajan dokumenat pjesnikovih duševnih raspoloženja u posljednjim danima njegova života. U njoj nalazimo još jednom hemijsku analizu suze:

Znaš li, sinko, suza što je?
»Znam: prvo je u njoj voda,
Klornatrije i fosfati.
A budala moja mati
Po odaji mrko hoda,
Kad joj pričam suza što je!«

Nato pjesnik odgovara:

Vrlo dobro, moj junače,
Sve je tako kako reče:
Suza, zanos, domovina
Analizu svoju ima!
Tek me nešto oko peče
I u meni nešto plače.

Sjetio se sarajevskog lude Buba Mehe, koji, u glupom smijehu, grli sveti držak pradjedovski. I u luđakovoj duši vidi sada pjesnik, odbacujući racionalističko naturalističke analize, plam vječnih ljudskih osjećanja, nepresušni izvor svih poleta, koji daju cilj i smisao životu. U pjesnikovu srcu, razlivenu sumnjom i očajanjem, oglašuje se, iz dubina podsvijesti, na pragu vječnog počinka, ova pomirljiva nota, kao kasni proplamsaj vjere, bitne sadržine ljudskoga duha, koja ne može nikada da bude potpuno uništena.

»Srpski književni glasnik« N. S. knj. 27, br. 6 — 16. srpnja 1929, str. 434—443.

JE LI ESTETSKA KRITIKA JEDNOSTRANA?

»Socijalno« kao mjerilo umjetnosti je posljedica hedonističkog shvaćanja. »Ugodno« kao bitni estetski doživljaj izaziva oporbu, te ono, u okviru statičkog pozitivizma, mora izazvati zahtjev »ozbiljnih« sadržaja. »Socijalno« je jedan od takvih sadržaja, a sastoji se u predrasudi da umjetnost, teoretsko-spoznajni čin u svojoj bitnosti, mora služiti praktičnim ciljevima. Prastara predrasuda, koja je već došla do izraza u horacijevskom shvaćanju pjesništva kao mješavine korisnog i ugodnog (»q u i m i s c u i t u t i l e d u l c i«). »Ugodno«, »lijepo« ima samo tu zadaću da zasladi ozbiljne sadržaje, kao što med zaslađuje gorak lijek. Pri tome je važan samo lijek, ako mu se pridoda med, tim bolje, ali lijek će djelovati i bez meda. Estetsko zaslađuje ili resi i kiti ozbiljne sadržaje, ali u stvari ono je suvišno, ono je luksuz, bez kojega se može biti i koji je pokatkada i štetan, jer raznježuje, omlitavljuje i razmekšava. Prirodno je da se s ovakvim shvaćanjima estetska kritika osuđuje kao jednostrana, jer se ona bavi nebitnim, zanemarujući ozbiljne sadržaje. »Socijalno« mjerilo umjetnosti imalo je mnogo sreće u posljednja vremena, i zato ću ovdje uzeti u obzir prigovore koje ono diže proti jednostranosti kritike, to više što je u ovom mjerilu uključen i dobar dio predrasuda drugih pozitivističkih estetika.

Za marksizam je umjetnost očitovanje ekonomskog momenta, jedine ljudske funkcije, koju on priznaje, i zato po njemu umjetnost ne smije imati druge svrhe nego promicanje ekonomskih interesa proletarijata. Estetsko je za marksiste,

bar u načelu (iako pojedini među njima, preplašeni poplavom« socijalne književnosti» bez ikakve vrijednosti, spajaju čudnom logikom »socijalno« s dekadentnim estetizmom, luksuz glavničarskih i građanskih besposličara.[1]

Neki nemarksistički kritičari, ne ograničavajući se na sam ekonomski moment, uzimaju »socijalno« u širem smislu. U stvari to ne znači drugo nego prikrivati pomodnom etiketom prastare predrasude. Za njih su glavna pjesnička mjerila u pitanjima, koliko je pjesnik reagirao na probleme svoga vremena, koliko je pomagao njihovu rješavanju, koliko je njegovo djelo plodonosno i korisno djelovalo na život i slično. U ovom slučaju dozvoljava se estetska kritika, ali tek kao naknadni postupak, koji može biti temeljit i ispravan samo poslije promatranja sa »socijalnog« stanovišta. Vrlo je značajno da se u ovim shvaćanjima ističe »život« kao vrhovno pjesničko mjerilo. Stvar potpuno razumljiva: ako je estetsko kao ugodno i »lijepo« naknadni privjesak ozbiljnih sadržaja (q u i m i s c u i t u t i l e d u l c i), ono je izvanživotni element, koji igra sporednu ulogu s obzirom na sadržaj, koji izvire iz životne ozbiljnosti. Zahtjev »života« u smislu konkretne stvarnosti suprostavlja se i shvaćanju esteskog čina kao čuvstveno-fantazijskog izraza, jer se čuvstveno fantazijsko simplicistički uzimlje u smislu sentimentalnoga i fantastičnoga, dakle nestvarnoga. Sve su to neizbježive posljedice statičkog gledanja.

Ali stvar se potpuno mijenja ako se iz statičkog područja prijeđe (a to je najteže, i nekima nemoguće) na dinamičko-kvalitativno područje. Tu ugodno nije više mjerilo estetskoga, jer filozofsko razlučivanje otkriva očevidno da ugodnost sama po sebi ne može poslužiti kao kvalifikacija estetskoga: ima bezbroj ugodnosti, koje nemaju nikakve sveze s umjetničkim doživljajem. Osim toga, uzevši estetski čin kao urođeni sastavni dio ljudskog duha, jasno je da se u njemu nalaze i svi »ozbiljni« sadržaji, ali oni ne stoje više paralelno kao u statičkom gledanju, nego su zahvaćeni i prožeti duhovnim činom koji ih kvalificira kao estetske. U estetskom činu

[1] Lunačarski je predbacio Croceu na filozofskom kongresu u Oxfordu god. 1930. da je njegova estetika građanska. Kao da »građanin« ima drugačije duševne funkcije nego »proleter«!

očituje se čitav čovjek, i kao misaono biće i kao utilitarno-ćudoredno, to jest i kao »socijalno« biće; ali očituje se na poseban način. Utilitarni, ćudoredni i misaoni elementi prolaze kroz retortu čuvstveno-fantazijskog čina, te gube osebujne značajke svojih posebnih područja (što se u statičnom gledanju ne događa, jer tu pojedini duhovni čini sadržavaju svoje značajke), zaodijevajući se kakvoćom estetskog vidokruga. Ovako shvaćeno umjetničko doživljavanje mjerilo je samom sebi, te ne može posezati za mjerilom za sebe tuđih područja. Kad se neko djelo označilo estetskim, tim se proglasilo i djelom rođenim u životnoj zbilji. Kako bi estetski čin mogao biti nestvaran i izvanživotan kad je sastavni dio ljudske duševnosti, — kvalitativno imanentan svim ljudima — kroz koji se očituje cjelokupni duševni život?

»Socijalno« gledanje književnosti, osobito marksističko, psihološki je shvatljivo, ali logički neodrživo jer je nastalo, ne u nekom objektivnom spoznajnom stavu, nego u stanju praktičnog protesta. Gladnu čovjeku koji ne zna gdje će objedovati mora izgledati Shakespeareova poezija besposlica prema komadu kruha; moment samoodržavanja u slučaju ugroženosti podiže samoga sebe na vrhovno načelo života, niječući sve druge duhovne momente. Ali mi razumijemo gladna čovjeka i žalimo ga, pa ipak ne možemo odobriti njegovo mišljenje o Shakespeareovoj poeziji kao logički objektivno, a još manje njegov bijes protiv umjetnosti uopće, koju smatra ispraznom zabavom svojih tobožnjih ugnjetača.

Budući da je najbitnija značajka praktičkog vidokruga namjernost, praktično — socijalno shvaćanje poezije neprestano je opovrgnuto njenim očitim apraktično-teoretskim značajem. Još pred više od trideset godina pisao je Croce o onda »socijalnoj« talijanskoj pjesnikinji Adi Negri: »Poezija je svrha, a ne sredstvo: ponižena na sredstvo, raspada se.... Jer sve može ući u pjesničko djelo, a ništa ne može biti stavljeno namjerno; za razliku od praktičnog djelovanja, koje je to više praktično djelovanje što je više uzdržavano i upravljano voljom. Pjesnik koji kaže: — Bit ću pjesnik poniženih neće biti pjesnik ni poniženih, jer će uopće prestati biti pjesnik. Praktičan čovjek postavlja osnovu svom životu: Hanibal se zaklinje na vječnu mržnju protiv Rima, Franjo Asiški slavi vjenčanje sa Siromaštvom, Mazzini i Garibaldi posvećuju se Italiji. Ali kako pjesnik može preuzimati neke obaveze? Što on zna što će raditi, to jest, što će osjećati sutra?... Kad umjetnik zlorabi svoju umjetnost pretvarajući je u oruđe, ne može se očekivati da će odatle izaći praktično djelo; ne izlazi odatle ništa: oruđe odveć delikatno za taj previše opori posao, na koji je bilo silom nagnano, krši se. Dvostruk gubitak: s jedne strane nema poezije, a praktična djelatnost rasplinjuje se u ništa.[1]«

Marksističko stanovište bar je u načelu dosljedno, kad se stavlja na isključivo stanovište prakse, dok »socijalno« stajalište, koje naknadno dopušta estetski postupak, zapliće se u protuslovlje, te niječe u isto vrijeme ono što tvrdi. Paralelno priznavanje i estetskoga i »socijalnoga« mjerila znači i priznavanje praktične namjernosti i priznavanje spontanosti u umjetničkom stvaranju. Budući da načelo spontanosti uključuje polemičan stav protiv namjernosti, ova teorija spaja samovoljno dva čina, koja se između sebe isključuju.

Teorija o »socijalnom« značaju umjetnosti nastala je, kao i sve pozitivističko-naturalističke teorije, iz nemogućnosti da se estetski moment shvati kao duhovni č i n. Otuda zahtjevi »životnih«, »stvarnih« i »korisnih« sadržaja. Ali je, kako smo vidjeli, estetsko stvaranje čin koji u sebe prima i prerađuje svojom dinamikom sve moguće sadržaje, pa i »socijalne«, te su spomenuti zahtjevi neopravdani; »životni« i »stvarni« sadržaji već su uključeni u estetskom činu. Kako je talijanski kritičar rekao, u umjetnost mogu ući svi sadržaji, ali glavno je pitanje na koji način oni ulaze, jer upravo način ulaženja daje sadržajima specifični estetski značaj. Kako je već rečeno, pjesnik pjeva i o onome što je osjećao, i o onome što je mislio i o onome što je djelovao (sve su to »životni« i »stvarni« elementi), ali glavno je da pjeva jer je baš zato pjesnik. I onda, znači li jednostranost, ako kritičar pita da li je čovjek koji kaže da je pjesnik zbilja pjevao, da li je njegova pjesma zbilja pjesma? »Socijalnim« mjerilom na to pitanje ne može se

[1] B. Croce: La letteratura della nuova Italia, Bari 1921, II, str. 343 i 344.

odgovoriti; njegovo postavljanje znači naprosto nemogućnost spoznaje čina koji se zbilja dogodio (ako je pjesma — pjesma), dakle, nemogućnost spoznaje određene stvarnosti.

U podsvijesti ovog stanovišta nalazi se opreka, o kojoj se je u nas mnogo raspravljalo; opreka »tendencija« — »l'art pour l'art«. U toj opreci bila je uključena opravdana polemika proti artizmu, koji je zazirao od ozbiljnih sadržaja. Ne poznavajući samosvojni i dinamički značaj estetskog stvaranja, koje teoretski ne isključuje nikakav sadržaj, protivnici artizma tražili su sadržaj u »tendenciji«. Ali u umjetnosti već postoje sadržaji, koje traži teorija »tendencije«, samo što nisu uneseni izvana i namjerno, kako su to zamišljali njeni zastupnici (namjernost je označena već samom riječi »tendencija«), nego uronjeni u čuvstvenost, očituju se spontano. Etos je u umjetničkom djelu usko sljubljen s patosom, tako da traženje etosa (traženje »socijalne problematike«), ne osvrćući se na patos, znači ne uzimati u obzir ono što umjetnost čini umjetnošću. U tom je slučaju kritičar kulturni povjesničar (ili bilo što drugo), ali nikako nije kritičar umjetnosti i pjesništva.

Umjetnička mašta nema nikakve sveze s fantastičnim; ona pušta duboko svoj korijen u život iz kojega siše sve svoje sokove, svu svoju vitalnu snagu. Život je u svom specifičnom značenju praktična djelatnost, a ova izvire iz voljne sfere, koja ima svoju osnovu u težnjama, žudnjama, čuvstvima i strastima, upravo kao i umjetnost, samo što se u slučaju prakse pasionalni momenti očituju u voljnoj sintezi, u djelovanju, dok se u umjetničkom stvaranju očituju u čuvstveno-fantazijskoj sintezi, u estetskoj intuiciji. Ne radi se dakle pri tome o nekoj izvanživotnoj, nestvarnoj fantastičnosti, nego o konkretizaciji životnih elemenata, čuvstava i strasti, u fantazijske slike. Emilio Chiocchetti kaže da umjetnost »izražava život ili stvarnost... ili univerzum u njegovu ritmu dobra i zla, boli i naslade, radosti i plača, težeći da se oblikuje, da se izrazi, da se objektivira u jednoj predodžbi... Umjetnost je, dakle, izraz individuuma.«[1] Estetska je intuicija spoznajni organ konkretno-individualnoga. Traženje »životnih proble-

[1] E. Chiocchetti: *La filosofia di Benedetto Croce, Milano 1924*, str. 125.

ma« znači naprotiv nijekanje životnog pulziranja u njegovoj neposrednoj konkretnosti. Istina je, umjetničko stvaranje mora izvirati iz života, ali život nije u apstraktnoj problematici, nego u živim ljudskim čuvstvima; tok povijesti pokreću ljudske strasti, mržnje i ljubavi, težnje i žudnje. Prema tome umjetnost ima svoj izvor neposredno u životu, a čuvstvo je ono što prožimlje umjetnička djela fluidom koji je značajan za pojedine umjetnike i koji obavija umjetničke likove drhtavom životnom aurom: jedino po čuvstvu dobivaju umjetničke tvorbe »dublji ljudski smisao«. Naravno, kad se čuvstveno-fantazijski značaj estetskog čina shvati u smislu sentimentalnosti i fantastičnosti, treba posegnuti za »socijalnom problematikom« kao za »dubljim ljudskim smislom«, ne obazirući se na očitu činjenicu da se tako ugušio u suhom intelektualizmu najvitalniji element umjetnosti: toplina srca.

Kako je »socijalno« nemoguće pjesničko mjerilo, neka pokaže slijedeći primjer. *Ana Karenjina* Lava Tolstoja djelo je koje je zasićeno ćudorednim elementima. Ali ne radi se tu o »rješavanju« nekog »socijalnog« problema; ćudoredni je momenat pjesnički doživljen. Osobito se to vidi u radnji romana, u kojoj nema ni traga moralizatorskoj namjeri; nadahnuće se neposredno zbija u prizore pune života. Ana rađa dijete u preljubu s Vronskim. Aleksij Aleksandrovič, muž Anin, nalazi se u očajnom položaju i prema ženi i prema njenom ljubavniku i prema djetetu koje nije njegovo. Na početku želi ženinu smrt i smrt djeteta, kao jedino rješenje; ali se kasnije njegovo raspoloženje mijenja: »On se prvi put u životu, kraj postelje bolesne žene, predao onom čuvstvu nježne sućuti, koje su u njemu izazivale patnje drugih ljudi i kojega se on prije stidio kao štetne slabosti; žalost prema njoj i kajanje što je želio njenu smrt, a što je glavno, sama radost praštanja učinili su da je on najednom osjetio ne samo smirivanje svojih muka, nego i duševni mir, što prije nikad nije osjetio. On je najednom osjetio da je ono isto što je bilo izvorom njegove patnje postalo izvorom njegove duhovne radosti, da je ono što je osuđivao, prekarao i mrzio, postalo prosto i jasno, kad je praštao i volio.« Iza ovih redaka nije etičar koji »rješava problem«, nego pjesnik potresen veličanstvenošću eti-

čkog poriva, kao jedinog duševnog zadovoljstva. I ova potresenost sažima se u prizor pun samilosti i dobrote prema tragici bespomoćnog i nevinog djeteta: »Ali prema novorođenoj maloj djevojčici imao je neko osobito čuvstvo ne samo žaljenja nego i nježnosti. U prvo vrijeme on se iz običnog osjećaja sućuti zanimao za ovu slabačku djevojčicu, koja nije bila njegova kći i koja je bila odalečena za vrijeme materine bolesti, te bi sigurno bila umrla da se on za nju nije skrbio — a ni sam nije opazio kako ju je zavolio. Po nekoliko puta na dan ulazio je u dječju sobu i ostajao tamo dugo, tako da su se dadilja i dojkinja, koje su ga se iz početka bojale, privikle na njega. On je pokatkada po pola sata šuteći gledao u zaspalo, šafranasto-crveno, dlačicama pokriveno i namrgođeno lice djeteta i promatrao pokrete namrštenog čela i punačkih, mekih ručica sa savijenim prstićima, koje su zadnjim dijelom dlanova trljale lišce i gornji dio nosa. U takvim trenucima Aleksije Aleksandrovič osjećao se potpuno miran i u skladu sa samim sobom i nije vidio u svom položaju ništa neobično; ništa što bi bilo potrebno promijeniti.«

Takvi su mnogi prizori romana: susret Ane s Vronskim, ljubav između Levina i Kity, njihovo vjenčanje, smrt Levinova brata, samoubojstvo Anino. Tolstojevo ćudoredno nadahnuće razgranava se nužno u autentično prikazivanje ćudoredno negativnih i pozitivnih značajeva. Ipak tu nema ni traga crno-bijelim tipovima namjernog moraliziranja; značajevi su puni živih prelijeva. Dovoljno je spomenuti glavnu junakinju Anu u njenim unutrašnjim sukobima, lik izdjelan sigurnom rukom velika umjetnika, ili značaj njena brata Stjepana Arkadijevića koji je u svojoj bezazlenoj sebičnosti, obasjan pjesnikovom ljudskom simpatijom. Ove odlike uvjetovane su čisto pjesničkim stavom, koji ne egzemplificira (neće n a m j e r n o da »djeluje na život«), koji ne karikira svoje ličnosti kao propovjednik kad hoće da prikaže slušateljima loše posljedice nekog poroka; pjesnikovo nadahnuće, neometano praktičnim nakanama, stvaralački djeluje dajući ličnostima svjetlo i sjene istinskih bića. Ali sve to opet ne uništava visoku etičnost nadahnuća koje, iako indirektno, ali to življe,

nalazi odjeka u ćudorednim čuvstvima čitatelja, to jest »djeluje na život«.

Što bi otkrilo »socijalno« mjerilo u ovom djelu? Sam goli ćudoredni problem, to jest intelektualizirani središnji motiv lišen patosa, koji mu i daje pjesnički značaj. Ličnost Aleksija Aleksandroviča i prizor s djetetom u njegovoj bespomoćnosti nesretnog novorođenčeta, mogu se doživjeti jedino adekvatnim čuvstvom samilosti iz kojeg su nastale i koje vibrira u njima; »socijalno« gledanje, naprotiv, stavljajući se na stanovište »problematike« stanovitog društva, nema nikako mogućnosti da ih doživi u njihovoj neposrednoj toplini, jer oni mogu biti za njega samo intelektualistički simboli stanovite problematike, to jest individualne sheme. Naknadno traženje estetske intuicije nemoguće je jer »socijalno« stajalište, proglasivši se prvenstvenim, već je unaprijed zanijekalo intuiciju kao bitni elemenat pjesničkog stvaranja i tako je uništilo.

Genijalne Tolstojeve umjetničke tvorbe, prožete i sublimirane dubokim čuvstvom životnog misterija, nisu suha problematika. »Socijalno« gledanje upropašćuje baš ono što Tolstoja čini Tolstojem, upropašćuje čovječansku toplinu njegove umjetnosti. Ovaj veliki umjetnik, možda najveći pjesnik XX vijeka, gledan sa »socijalnog« stajališta, ponižen je na stupanj trećerazrednog književnika, koji se dotakao nekog pitanja svoga društva i svoga vremena. Tolstojevi »problemi« u isto su vrijeme i njegov estetski element. Njegov etos je i njegov patos, to jest njegov Levin, njegova Kity, njegov Vronski i njegova Ana. Središnje nadahnuće Tolstojeva djela ujedno je i »aktuelni problem« njegova vremena i njegove sredine: pustoš i besmislenost sebičnog života višeg društva, problem koji je zanimao i mnoge druge književnike. Uzeti ga apstraktno, kao puki problem, značilo bi onemogućiti razumijevanje Tolstojeve poezije. Tolstojeva je ogromna prednost pred običnim piscima, koji su se bavili istim pitanjem, upravo u estetskoj strani njegova romana, u čuvstvenoj reakciji prema tragičnim sukobima sebičnosti i ćudorednosti, u nostalgiji za dobrim, kao i inače u neobičnoj snazi prikazivanja. Estetski se elementi poklapaju sa »socijalnim«, te nema razloga promatrati umjetnička djela prvo s jednog pa s drugog stanovišta. Kad

smo napustili estetsko područje, napustili smo i Tolstoja kao pjesnika, koji jedino dolazi u obzir pri promatranju poezije. Mišljenje da su moguća dva paralelna gledanja proizlazi iz predrasude, inače vrlo stare, da umjetnost sačinjava matematički zbroj sadržaja i oblika. Ali u estetskom su činu sadržaj i oblik jedno; sadržaj postaje estetski tim što je zahvaćen dinamikom estetske sfere, te mu ne treba nikakvih naknadnih privjesaka.

Tolstojev tragični stav prema životu bez duhovnih vrijednosti i njegov ushit nad otkrićem sreće u samozataji i požrtvovnosti nisu plašljiva sentimentalnost, kao što ni tvorbe pjesničke mašte nisu isprazno fantaziranje, nego su ista stvarna čuvstva pjesnikova. Ove značajeve, pune života, razumjet ćemo samo kad k njima pristupimo sa svim ljudskim duhovnim očima, projiciranim kroz čuvstveno-imaginativnu sferu. Gledani sa svakog drugog stajališta, oni se splašnjuju u ništa.

Pjesništvo mora plodonosno i korisno djelovati na život? Da, ali ne u praktično-koristonosnom smislu. Pitati čemu služi pjesništvo, kako je to bilo tačno opaženo, znači ne pitati što je ono. Pitanje postavljeno s koristonosnog stajališta, dakle sa spoznajno neadekvatnog stajališta, s kojeg je apsolutno nemoguće dobiti pouzdan odgovor o bitnosti pjesničkog stvaranja. Postaviti prvenstveno pitanje o koristi neke pojave, znači u isto vrijeme i spriječiti spoznaju o njenoj »svrsi«; kako će se znati čemu nešto služi ako se prije ne zna što je ono? S koristonosnog stajališta nemoguće je određivanje specifičnog značaja pjesništva, ukoliko se ono promatra pod vidnim kutom pod kojim se brišu sva razlučivanja.

Pjesništvo koristi »socijalno«, ali u istom smislu koristi i ćudoredna propovijed, politički govor, brojidbeno izvješće i slično. Gdje je osebujni značaj pjesničkoga? Zar u vanjskom obliku drame, romana, stiha, bez obzira na društvena stanja iz kojih je djelo niklo?

Pozitivizam, kako se više puta ovdje reklo, ima pravo kad ističe induktivnu prirodu misli; ova mora uistinu poći »odozdo«, s konkretnoga. Samo što konkretno nije u pozitivističkom opažanju. Konkretno može samo dati čuvstveno-imaginativni stav. Spoznajemo tuđa duševna stanja (a što bi to

drugo bilo nego »život«?) prenoseći se u konkretni psihički slučaj. Tu je kvalitativno u pokretu estetska sfera, kao jedini spoznajni organ individualno-konkretnoga. To je njena »svrha« i njen »zadatak«. Estetskom intuicijom čovjek spoznaje sebe kao pojedinca i kroz sebe čovječanstvo u njegovim konkretnim individualizacijama. U umjetnosti dolazi on u tijesan doticaj s duhovima svih vremena, prodirući u najintimnija skrovišta njihovih srdaca, grijući se na plamenu njihovih čuvstava. Pojedinac je u tom slučaju, kako je bilo lijepo rečeno, c o r c o r d i u m, srce srdaca, jer sudjeluje u životu cijelog kozmosa, u svijesti zajedničkih patnja i radosti. Tražiti od pjesnika »socijalnu problematiku« znači nasilno zanijekati svijet pjesništva i umjetnosti, u koji su veliki duhovi kao predstavnici čovječanstva izlili sve ono što znači najneposrednije, najtoplije i najkonkretnije »ja« čovjekovo. Svrha je umjetnosti-umjetnost, ali ne u smislu l'art pour l'artizma, koji tim načelom niječe sve ozbiljne sadržaje; u umjetnost mogu ući svi sadržaji, ali uz uvjet da su umjetnički doživljeni.

U umjetnosti djeluju sve ljudske duhovne moći, odražujući se kroz umjetničku sferu. Stanovište koje svjesno uzima u obzir ovu činjeinicu ne može biti jednostrano. Ako je neko mjerilo jednostrano, to je upravo »socijalno« mjerilo, jer isključuje sve sadržaje osim »socijalnih«. Ovu činjenicu naslućuje »socijalni« pravac, koji dozvoljava naknadno estetsko mjerilo; ali odjeljujući »socijalne« elemente od estetskih i pridajući ovim posljednjim tek sporednu važnost, gubi s vida kakvoću umjetničkog momenta, koji iznutra prožimlje sadržaj, te se nemoćno koleba između oba pravca.

Estetsko stanovište s jedne je strane neisključivo do krajnih granica, ne određujući unaprijed kvalitet umjetničkih sadržaja kao takvih; ali s druge strane, ono je određeno, bez zbrke (otuda mu i prigovori »jednostranosti«), jer traži unutrašnje prožimanje sadržajâ stalnim duhovnim činom. I baš tim estetsko stajalište omogućuje kritičarima da jasno razlučuju i estetske i »socijalne« elemente.

»Hrvatska revija« br. 6, 1936, str. 113—121.

ULDERIKO DONADINI

PJESNIK SUNCA

(ISTARSKE PRIČE)

U jednoj od *Istarskih priča* ubija kralj Albus da svlada Kraljeve Gigana i Galešu medvjeda, orla i diva, a kad mu žena drugoga kralja metne na ruke, još k r v a v e o d ž r t a v a, malo dijete, lomi se, kida se, malakše sva njegova golema snaga i on pada, silan junak, pred malim djetetom. Kad Raskoljnikov ubije Lizavetu, osjeća da nije samo čovjeka ubio nego i čovjeka u sebi — sebe sama. U Nazorovom silnom čovjeku mrtav je div, medvjed, orao, simboli kulavosti i okrutnosti; u njemu još živi samo dijete, jer je i on i sam dijete — malo dijete. Ima i takovih strašnih samoubica koji ubijaju u sebi i to malo dijete, u kojima više ništa ne živi. Oni hoće smrt svojih osjećanja i znanja, i zakapaju svoj talenat kao sluga iz evanđelja.

Evanđelista četvrtog evanđelja vidio je četiri životinje i bila je prva kao lav, druga kao tele, treća s licem kao u čovjeka i četvrta kao orao koji krili. Zaratustra govori o trima preobraženjima u lava, devu i napokon u — dijete. Meštrović je na svom zdencu života iznio da treba proživjeti čitav život da se dođe do toga spokojstva i sreće djeteta i prvih ljudi prije saznanja, jer istom kad su jeli sa drveta dobra i zla otvorile su im se oči, vidjeli su da su goli, i tražili odjeću da pokriju sramotu za koju do sada nisu znali. Muževima i ženama nabrekle su sve mišice, iskrivile usnice da zagrabe iz zdenca. Oni očajavaju, stradavaju i bore se, samo starac i

dijete su mirni. Dijete spava, a starac spokojno gleda u zdenac. Sokrat miro ispija pehar otrova. On je život »zavolio, podnio ga i napokon žrtvovao«. Biti u sebi dijete znači posjedovati unutrašnju slobodu, biti slobodan u tamnici. Takovog se čovjeka može mučiti i ubiti, ali ne oteti njegov unutrašnji mir. Dostojevski na jednom mjestu u *Bjesovima* govori o budućim ljudima, koji će znati da umiru spokojno, jer će nositi mir u sebi. To nisu ljudi koji osjećaju boga za sobom kao kakvu strašnu himeru, nego koji ga vide pred sobom i idu mu u susret raskriljenim rukama. Zlih ljudi nema, nego onih koji zlo čine iz neznanja, zavedenja, bolesnika i luđaka, i da im je ko znao presjeći put, reći im, ne bi zlo činili. Pošto u mnogima ima krivnje radi djela što ga je jedan počinio, ne može se ni jednoga zvati na odgovornost. Dostojevski kaže da su svi odgovorni za djela jednoga. Bilo ih je koji su zlo činili jer su znali da će se i radi toga svidjeti drugima. Tolstojev Nehljudov ne nalazi ni u tamnici krivca. Nazor je progledao kroz sav svijet, vidio ga je u jednoj suzi na nesretnom ljudskom licu, povukao se iz strašne borbe zavedene i opsjednute velike djece, zgadila mu se ta »jedina od zvijeri koja nanosi jedna drugoj boli, bez ikakvog drugog razloga«, okrenuo se oholo od te rulje u visine i tišine samoće. Tu je i Nijemac Nietzsche ostao. Ali bijela djevica Placida došla je kralju Albusu da mu otkrije najskriveniji biser u njegovoj slavenskoj duši — koji se ne može dati onomu ko ga nema — ljubav. To je etički obrat u njegovoj duši. No ne znamo jesu li svi ovi oblici razvojna stanja cijele ljudske duše ili nešto što se doživljava u granicama samo jednog života.

*

Naš drugak (Doppelgänger) bio bi nam strahovit u svojoj frapantnoj sličnosti i užasnuli bismo se od njega, premda ga vječno tražimo, kao mužjak svoju ženku, s kojom je nekoć bio sastavljen. Leonardo Da Vinci govori da slikari i umjetnici rade uvijek sebi slične stvorove, pa i osmjejak Monne Lise sličan je Leonardovom. Teško je ispitati tragove makar jednog čovjeka rulje. Govoreći o nekome shvatit ćemo ono što

nosimo sami u sebi. Ostatak je tajna. Dobri ljudi drže svakog čovjeka dobrim, lopovi lopovom, sotone sotonom. Zato mi je tajinstven posao da idem tragom Nazorovim, premda su umjetnici opredjeljeni i jasniji jer imamo njihova djela, ali i zagonetniji, pomislimo li da nas — pa makar iz nekih viših razloga — mogu mistificirati, jer dok su se mnogi šopenhauerovci postrijeljali, umro je on spokojno i solidno u — krevetu.

*

Kad sam pročitao prvu Nazorovu pjesmu, bila mi je strana njezina ljepota, kao prvi put čitani sjeverni i ruski pisci. Radove skoro svih ostalih pisaca mogao sam da nadovežem na neke prije čitane, imale su dopadjivosti pređašnjih. U Nazoru mi se svaka riječ učinila kao prvi put čuvena. Njegove pjesme sagrađene su iz posve nove materije. Pjesme drugih su me zanosile — njegove zapanjivale. Kroz tu blistavu formu vide se dubine bez dna, kao duša na dnu sjajnih očiju. Bilo mi je kao da se biće jednog sna materijalizovalo i taknulo me. Činilo mi se kao da ih je ispjevao jedan čobanin koji je zapjevao od sjaja jednog svijetlog sunčanog dana. To su pjesme kao da ih je napisao čovjek što dolazi iz novog nepoznatog svijeta. Za sve pređašnje osjećao sam da su spjevane u sobama, ateljeima, njegove pod nebom. Šire se na sve strane perspektive, kao sa ogromnih vrhunaca. U sobi je čovjek brbljaviji nego negdje na samotnim šumskim čistinama. Čovjek osjeća više respekta da govori pod otvorenim nebom. Nazor je nadvikao one velike tišine. Mi ne možemo pravo da osjetimo te slobodne krikove orlušine. On je uistinu bliže suncu od nas.

*

(HRVATSKI KRALJEVI. MEDVJED BRUNDO)

Pjesme Nazorove nisu samo umjetnička djela, to su stranice naše historije i dokumenti tradicije, ostavljajući našim divljim šumama, planinama, rijekama i moru biljege svojih blagorodnih simpatija. On se u svojim pjesmama revanširao

suncu koje mu je svijetlilo, vjetru što mu je donosio mirise netaknutog šumskog cvijeća, mjesecu u čijoj je srebrnoj pređi vidio vile naših gorica i rusalke naših potoka. Kad se budem jednom penjao po liticama Velebita, mislit ću na mudrog i nesretnog medvjeda Brundu i u valovima Jadranskog mora slušat ću ritamski tok i glazbu njegovih slobodnih stihova. On je podigao kipove našim nevidljivim i zaboravljenim slavenskim bogovima, kojima se nekada sred tihih šuma dizao bijeli žrtveni dim do njihovih sunčanih visina. On nam je dao našeg Pana, Silena, Peruna, Pasoglavca i Hipogrifa, zapalio svijeće na grobovima naših mrtvih kraljeva, sazvao ih svojom pjesmom iz grobova, da vječno budu među nama. Njegova djela, to su pergamene na kojima je napisana naša slava, naša veličina i naša tragika. On je naš Grabancijaš koji čuje što mu priča lišće drveća čije je korijenje pilo iz žilą naših djedova; on zna sve tajne, i takove od kojih se pati i koje se nikomu ne kazuju. Njegovi vječni saputnici u našoj poeziji bit će Mažuranić, Vidrić, Njegoš i nepoznati pjevači narodnih pjesama.

(PABIRCI)

Razlika između Nazora i nekih naših tobožnjih pjesnika je ta što oni mogu kraj stotine loših dati i jednu, prilično dobru pjesmu, a Nazor uopće ne može dati lošu. Kod klasifikacije njegovih pjesama — ako uopće treba klasifikovati — naći ćemo slabiju ili snažniju pjesmu, ali lošu nikako. Ni Shakespeareu, ni Dostojevskom nisu sva djela jednako snažna — što je uostalom i nemoguće — ali ipak zato nijedno nije loše. Na neke smiješne prigovore o hiperprodukciji moramo upozoriti na golemi broj djela Balzakovih, Tolstojevih, te su zapravo veoma rijetki pisci koji napisaše samo dvije-tri knjige kao Flaubert, Baudelaire, Mallarme, a mnoge je da ne napisaše više spriječila samo prerana smrt, kao našeg Vladimira Vidrića.

I bez njegovog vlastitog priznanja opazili smo da se Nazor oslobodio »rvanja sa stihovima« kad su mu »takt i broj stezali krila«, i kad mu se misao krila pred ritmom i rimama

»ko pred tiranima«, a iz ove nove zbirke pabirčenja po dvadesetpetogodišnjem pjesnikovanju 1892—1917, kao i dosadašnjih jasno se osjeća da mu miso

slobodna i hitra
Ko kobac srće te k svom suncu lijeće,
Kroz stihove što poput strune zveče.

Uslijed ovih neprestanih ratnih trzavica i ovih bezbrojnih morâ što nam ispijaju mozak i srce morali su da klonu i najčeličniji živci. I Nazora se hvata čama, ali ne ona koja je tek gesta, kao kod naših dosadašnjih pjesnika: njegova bol je konkretna i opipljiva.

Radost dušu diže, žalost je vuče u dubine, ispija njezino zdravlje, slabi je, i jer se ispreplela s njegovim osjećajem i oslabila ga, prestao je s ditirambima i pjeva tu svoju klonulost. No on i nju pjeva s n a ž n o i i s k r e n o. On je dosljedan i uvijek daje sebe. Nema naročitih pjesničkih tema. Dostojevski je pisao o epilepsiji, jer ju je imao, a ne o Italiji koju nije ni vidio, Poe o utvarama svog bolesnog mozga, a iza svake Goetheove rečenice, osjećate genijalnu Ekselenciju. Ukratko, svi geniji morali su pisati o onom što su o s j e ć a l i, a sve drugo bila bi laž i vrata koja bi samo mandalila ono što je u njima najproosjećajnije i najskupocjenije. To je ta genijeva naivnost i njegova srodnost s djetetom koje kad ga boli viče; kad mu je nešto smiješno, smije se, kad hoće da nešto zna, pita ne poznajući nikakvih obzira ni zapreka. No ta čama i klonulost su kod Nazora samo vremenske krize, njegov osjećaj u sivoj boji to je ona klonulost koja se osjeća u cijeloj prirodi kad se spuste nad nju gadne oblačine, to je ona trula tišina pred oluju, jer

Sve njive naše još pogažene nisu,
Sve kule naše neće u prah pasti
jer
Oh onda! To što sad me samo peče,
Jer prigušeno u srcu mi stoji,
Moj ponos bit će . . . Ono će da reče

Što hoću i što jesam
I to će stoprv biti zvuci moji
I moje duše pjesan,
i jer
Mi jedini znamo svaku muku živu,
Sramotu i tugu, prezir, šutnju sivu
I borbu bez nade i juriš bez daha.
Bez stupa i sidra, gnani amo-tamo,
Zgnječeni, smrvljeni, oh mi jošte znamo
Poput šume opet n i k n u t i i z p r a h a.

A i čitava smrt nije za njega ništa drugo nego tek jedna veličajna vizija, jer on neće »gnjile rupe, svijeće i propela« ni »čempresa mračnih mukloga opijela!« On hoće grob ljepši od egipatskih kraljeva, i ako mu je već sad pasti na »mrtvoj straži« kraj »osamstoljetnog mrtvaca« u ovoj »buđavoj kuli« što nije nego »kup klimavih balvana!«

U njemu vonja, ko u grobu gnjiju
Klobuci, torbe i čizme junaka,
I kore, mač što zarđali kriju,
I gusle neke trule,
I kaiši i kljuni opanakâ,
I djedova nam lule
Da: dično, sveto, al već gnjilo.

ako mu je tu umrijeti skupa s ostalom »djecom, robijašima«, jer

Što nam treba, mi već znamo, znamo:
Oh, zraka! zraka! zraka!

onda neka mu isklešu grob u kamenu »ondje gdje je međa našeg mora bila, a jugo je kruni vijencem bijelih pjena«.

Sred tog kamen- stana
Dok ću mirno sniti, ko u školjci pustoj
Brujat će tajneno šum sa okeana.

Zadnja, mrtva straža na tom žalu, ja ću
Slušati što grme valovi, što pište
Mlazovi daleki: da li vrane gaču,
Il konji vaši niz brijeg jureć njište.
A čujem li u snu, da vam lađa brodi
Šušteći ko davno svima zastavama
Kostima ću zatreptat pa u susret vama
Ustati i doći kao sjen po vodi...

(PJESNI LJUVENE)

Od jednog nevjerovanja ni sebi ni drugima, ni u što, on hoće vjeru za se, za druge — u sve. Previše je studeno tamo visoko u samoći. Može li se dolje? Može li se vjerovati u ne-što za što se nekoć nalazilo sto razloga da se ne vjeruje. U ono što se nemilostivo gušilo, čupalo iz srca, iz krvi, iz sebe? I to krvavo očajanje nije li samo ridanje nad lešinom? Studenim dahom već dugo zaleđeno srce, hoće li jednom da oživi od tih toplih suza što prskaju po njemu? Ljubi li se tamo gdje se kaže: ja hoću da ljubim? Niče li ljubav iz svih bolova? On je na koncu osjetio da to malo ljudsko srce, što se ledi kad bi u oholosti htjelo zagrijati velike hladne tišine svijeta, može da pulzira za isto tako malo i nesretno srce ko što je samo.

(LIRIKA)

Nekoje njegove pjesme su radosti slijepca, kojemu je pala mrena s očiju, jednog jadnog monstruma koje nije čulo i sad čuje, vonja, pipa i kuša. Sunce samo postalo mu je više no sunce: boštvo, ditiramb, lijepa zlatna igračka prema kojoj je on pružao ruke; sunce kojim se on opio, ko nemoćnik starim vinom; sunce, tako čista radost da se sav u njoj rastopio, zaželio da ga ono primi u se, kao kaplju rose s tanke pređe paukove. Cepteći sav od snage i sile pisao je te zlatne korale kojima mu je čitav svijet brujio i radost njegova, kao djeteta i prvorođenih sinova, bila je jača od svih tmina koje se na časak vješahu između njega i sunca. Jakošću mužjaka i nekom prvotnom ženskom čulnošću opijaše se svjetlom što je

od svoda prskalo, kapalo i blistalo, ne htijući što više da zna, do srha; ne htijući što da rekne, nego samo krikne kri-kom ptičeta koje se posrćući otisnulo sa labave, kliske grančice ravno spram suncu.

*

Nisu daleko zvijezde ni sunca, nije beskrajna beskrajnost, niti su duboka dna njezina, niti su tajne u njoj, nego je dalek, dubok, beskrajan i pun tajna jedan ljudski život, kojemu mi ne znamo ni početka ni svršetka ni dubine. Dade se plakati jednog časa, jednog sata, jednog čitavog dana i mjeseca, ali ne da jednog čitavog ljudskog života. Nama je svakome dan jedan talenat, jedan život, ali nam nije rečeno što da s njime učinimo. To mora da sami znamo. Rečeno nam je tek neopredijeljeno jedno: da radimo i jednom mjerom mjerimo, mjerom našeg života. Mi kao puževi moramo graditi tolike kuće u kolike možemo da stanemo. I svako će sa svog dvorišta moći da vidi sunce i gleda zvijezde. Jači će napraviti stan i za svoju porodicu. Još jači i za svoja pokoljenja, a opet će se naći i takovih koji će izgraditi nešto za sva pokoljenja svijeta. Tajan je samo život, u njem je korijenje sviju tajna. I Nazor onesvijestivši se jednom, ugleda tu kilometričnu daljinu života kojom se prolazi korak po korak; trajanje njegovo koje se živе samo od časa do časa; daljinu i trajanje koje se ne može da napuni ni jednim osmjejkom, ni jednim uzdahom, ni jednim krikom; ugledao je pred sobom tajnu života.

(INTIMA)

Sve se naše pokreće između dva vrha, između dvije dubine i dok se među jima razdiremo, hvatamo očajno za nešto nepomično, čvrsto, Arhimedovu tačku odakle ćemo dići cio svijet, gdje ćemo naći kut u kom nam iza leđa neće presti ni bog ni sotona. Progledavajući neizvjesnosti bivaju sve mirnije naše strasti i gledanja i kad konačno zbacivši jednom sa sebe terete dobra i zla, budemo iznad života i smrti, onda smo došli do jedne tačke, ali mrtve, s koje nam se više nije pomaći. Sva osjećanja imadu jedan korijen. Tko zadavi ljubav, zadavio je i mržnju. Postaje sličan Gorkijevom čovjeku, koji umre kad sotona izvadi iz njega sve čovječje. Čim je viši, tim je osamljeniji. Njegovi se krugovi suzuju. Njegova društva umanjuju. Najviši su sami, na vrhuncima iznad kojih je tišina. U toj tišini kleče ukočeni, kao Visvamitra. Sni njihovi bivaju sve bjeliji i svjetliji: bijela smrt. A okolo naokolo viju se u spirali duge povorke ljudi do tih najviših. Jedan gleda stopama drugoga — samo on gleda u sunce. U tim visinama gdje se samo sanja, u fakirskoj ukočenosti, ispjevao je Nazor svoje posljednje ledene stihove i usnuo svoje najblistavije sne.

U. Donadini: *Kamena s ramena,* Zagreb 1917, str. 34—42.
Kokot, 1/1916, 3, 33—38.

ANTUN BRANKO ŠIMIĆ

PRIČE IZ DAVNINE

Žene kod nas nijesu nikada dobro pisale. Ni u svjetskoj se literaturi ne namjerih često na ženskoga odlična pisca. Rijetke su kao Selma Lagerlöf ili Mathilde Serao, a mnoga me George Sand odbila nakon nekoliko pročitanih stranica. Najveća je mana žena pisaca što ne pišu ni kao žene, ni kao muškarci. One najbolje pišu kad ženski pišu: ove su najrjeđe. Zapravo bi žene morale biti mnogo bliže umjetnosti negoli muškarci, jer one posjeduju superiornu osjećajnost, finoću i istanjenost nerva. Stil nijanse, stil igle i svilena končića, stil tanano sitna rezuckanja, stil cizeliranosti — odgovara ženi ljubiteljici cvijeća i parfema, muzike i sanjarija, krhkih finoća i delikatnih kratkotrajnosti.

U Hrvatskoj žene pišu novinarski, rijetko kada književnički. Ipak jedna od naših ženskih pisaca kvari apsolutnu vrijednost ove teze; jedna žena koja je daleko, vrlo daleko, od novinarskog pisanja; jedna žena, koja bez ikakve sumnje nema kod nas nijedne sebi dostojne literarne druge. Ne pojavljuje se ona ove godine po prvi put sa svojom knjigom. Poznamo je već otprije: sjećamo se dobro njezinih Slika; sjećamo se one izvanredne pripovijesti o čudnovatim zgodama šegrta Hlapića. A. G. Matoš, koji je malone puna dva decenija bio strah, crni strah, mač i toljaga mnogim našim piscima, koji je proglasio i poeziju Dučićevu snobizmom, našao je dječju knjigu o šegrtu Hlapiću klasičnom knjigom obarajući se pri tom na hrvatsku kritiku i na hrvatsku publiku, koja nije ovo remek-djelo ama ni zapazila. Slobodno i bez imalo

smetnje ili stida može gospođa Brlić-Mažuranićeva stati u red ono nekoliko srpskih ženskih pisaca: ova gospođa plemenita rodom i duhom, piše ne zaostajući za Danicom Markovićevom lijepe slike u verzima; ona piše jednim besprijekornim stilom koji nije tako artističan i artificijelan kao u intelektualne ciganke Isidore Sekulićeve, koji se ne prelijeva u bezbroj boja, ne šumi orkestrom tonova, ne šušti svilom pokojnih krinolina kao u autorice *Suputnika* i *Pisama iz Norveške*, ali koji je savršeno jednostavan i neobično naš; i najzad hrvatska aristokratkinja ima toliko topline, toliko našega rasnoga elementa, koliko i Milica Janković. Ivana Brlić-Mažuranić je tako specifično hrvatska kao hrvatski kraj, hrvatska nošnja i hrvatska vina. Dična gospođa može biti naš ponos; naša se mladost osjeća sretnom da je imala čast učiniti intelektualno poznanstvo s ovom odličnom ženom.

Gospođa Brlić-Mažuranić nije pisala svoje *Priče iz davnine* za takozvanu »veliku djecu«; pisala ih je za djecu, pravu djecu — u neiskrivljenom smislu naziva. To nije knjiga za onu djecu kojima je duša već prezrela i prestara, te puna raffinementa i želje za kompliciranijim senzancijama. Ne. Ali će ih se ipak i takvih dosta naći, te će kao prava djeca moći uživati intenzivno u priprostom genreu simpatične autorice. I mi velimo: ova je knjiga odlična; jedna od najodličnijih, koje smo dobili u nekoliko posljednjih godina, knjiga hrvatska, narodna, knjiga koja ostaje.

Priče iz davnine podsjećaju na Narod i već — po sujetu i dobi zbivanja — na Vladimira Nazora *(Istarske priče)*, samo je Narod još jednostavniji od gospođe Brlić-Mažuranićeve, a Vlad. Nazor kompliciraniji, manje jasan i više tajanstven, prikladan više za »veliku djecu«.

Gospođa Brlić Mažuranić zna pričati. Dakle epska priroda kao njen slavni djed. Imati sposobnost za pričanje znači jamačno vrlo mnogo, naročito ako se pišu priče za djecu. To je savršeno rijetka sposobnost, i mnogi je slavljeni pripovjedači svijeta nemađahu zanoseći nas drugim odlikama koje nijesu nipošto pripovjedačke naravi. Naročito moderni novelisti ne pripovijedaju, nego opisuju, analizirajući (Bourget, Barrès, D'Annunzio).

Autorica ovih priča pozna izvrsno hrvatski jezik. To nije malo u jednoj zemlji gdje je rijetkima dana ta milost od Boga, gdje i neki jaki talenti pišu vrlo lošim jezikom. Kad bismo davali visoku cijenu i sitnicama, našli bismo u ovoj knjizi tek nekoliko riječi (zamandaliti, kezmati se, blezgarije) koje bi se mogle zamijeniti boljima. *Priče iz davnine* idu u red ono nekoliko hrvatskih knjiga, koje su napisane jezikom bez mane.

Neka jednostavnost daje odličnu vrijednost ovoj knjizi. Prva priča *(Kako je Potjeh tražio istinu)* ima početak tako jednostavan i tako nalik na one u narodnim pričama:

Bilo je to u vrlo davno doba. Na jednoj krčevini u staroj bukovoj gori živio starac Vjest sa svoja tri unuka. Desilo se, da je starac ostao sam sa svojom unučadi, te ih othranio od malena. Bili pak unuci sad već poodrasli momčići, djedu do ramena i poviše ramena.

Ali naša gospođa ne imitira prosto narodnu priču: to ne bi ni u kojem slučaju bilo dosta da njezina knjiga bude odlična. To bi bilo tako kao da koji naš moderni lirik ili — recimo — pjesnik za djecu piše narodne deseterce. U *Pričama iz davnine* razabiremo jednu ličnost, otmjena ukusa i otmjene naivnosti. Na nekim mjestima stil je vrlo muzikalan, i rečenice se čitaju u prekrasnom ritmu proze:

Nosi vjetar čun i nanese ga do mora neznanoga, do ostrva do Bujana. Pliva bujno ostrvo kao zeleni vrt. U njemu bujna trava i tratina, u njemu loza vinova, u njem mandula rascvjetana. Nasred ostrva dragi kamen, bijel gorući kamen Alatir. Pol kamena nad ostrvom žari, pola pod ostrvom u more svijetli. Tuj na ostrvu na Bujanu, na kamenu na Alatiru, sjedi Zora djevojka.

Evo kakav je opis kola patuljaka:

Pa, zaigra kolo: po ognjištu, po pepelu, pod policu, nad stolicu, po ćupu, na klupu! Igraj! Igraj! Igraj! brzo! brže! Ciliču, vrište, guraju se i krevelje. Sol prosuše, kvas proliše, brašno rastepoše.

Gospođa Brlić-Mažuranić pripovijeda katkada i u narodnom desetercu. Pokušaj neobično sretan i uvijek na mjestu: »Morske vile u val rone, po moru se gone, kose im se po moru rasteple, srebrne im peraje trepere, a rumena usta im se smiju.« — »Sijeva čunak preko sinjeg mora kao zvijezda preko neba plavog«.

Priče iz davnine nije trebalo ilustrirati. Drugih slika ne treba do li onih koje je autorica naslikala svojim perom. Gospođa Brlić-Mažuranić je naslikala bolje diva Regoča nego Petar Orlić, vrlo loši ilustrator. »Tako je velik taj čovjek (Regoč) da bi tko pomislio: ono se crkveni toranj povalio uza zid.« Petar Orlić je samo prolio boje. Ne vjerujem da bi Orlić znao slikati kao gospođa Brlić-Mažuranić:

... pod gorom dva zlatna polja kao dvije zlatne marame,
na njima dva bijela sela kao dva bijela goluba.

Koliko smjelosti, koliko sreće u komparaciji.

Vele da je zlo po onu knjigu kojoj se nema ništa prigovoriti. Mi smo dugo tražili kakav — barem sitan — prigovor: ne nađosmo ga; bijasmo nemoćni naći išta loša u ovih šest priča. Jedino bi se moglo prigovoriti da su neke priče malko preduge za djecu (na priliku *Bratac Jaglenac i Sestrica Rutvica).* Kad bi mjesto šest bilo dvanaest ili dvadeset ovih priča, knjiga bi bila još savršenija; ali i ovako je ona sigurno najbolja svoje vrsti u našoj domovini.

I evo jedno konstatiranje, to izazivlje čuđenje i snebivanje: dok mi zapravo i nemamo savremene proze, dok je naša pripovjedačka literatura tako stara kao neki — sada već davni — ruski i francuski pisci, dotle dobivamo jednu izvrsnu knjigu priča za djecu. Hrvatska knjiga, pisana prozom, pa ipak dobra: kako je teško pojmiti. Fakat je da već mnogo godina ne iziđe štampana ni jedna dobra knjiga pripovijedaka. Prva ta dobra knjiga morala je biti baš za djecu i morala ju je napisati žena. Imamo savremenu skulpturu, savremeno slikarstvo, savremenu liriku, pa možda i savremenu muziku: novi smjerovi, nove škole, nova nastojanja: ide se naprijed prema nepoznatom i neviđenom Kraju Ljepote. Jedino nemamo savremene pripovjedačke literature.

Gospođa Brlić-Mažuranić dala je jedan snažan i utješljiv dokumenat da i u našoj sterilnoj savremenosti nije nemoguća dobra knjiga; da se kod nas ne štampaju samo klasične neuspjelosti i savršene gluposti; i da napokon može i kod nas jedna žena dobro pisati.

Najzad možemo reći i ovo: Brlić-Mažuranićeva stupa — pored nekih mladih lirika i pored nekih mladih slikara — cestom hrvatske umjetnosti; cestom — zasada možda malko maglovitom — koja vodi ravno do Hrvatske kulture. I mlada lirika i mlado slikarstvo i osamljena ova knjiga priča daju veliku utjehu nama u našoj teškoj zaostalosti i našem teškom stradanju. Ne smijte se pokliku: Sursum corda!

Vjerujemo u Budućnost Našu.

»Obzor«, 58/1917, br. 54, str. 1.

NAZOROVA LIRIKA

Nazoru je već u početku kad se javio (pred 30 godina) priznat jak talenat, no tek kad mu je izašla *Lirika*, počelo se o njemu govoriti kao o najjačem hrvatskm pjesniku. To je tri četiri godine kasnije, kad su mu izašle *Nove pjesme*, općenito potvrđeno i proglašeno u nebrojenim napisima u gotovo svim našim listovima.

Tada se sigurno najviše bučilo, kao danas što se, može biti, najviše ćuti o Nazoru. No ovo gotovo potpuno ćutanje o njegovim novim knjigama ne znači da njega i danas ne drže za velika pjesnika, baš kao i prije; samo što oni koji obično govore o Nazoru bit će rekli sve što misle o njemu, nove njegove knjige ne potiču ih da još štogod kažu.

No i pored toga već stalnog suda naših starijih — ili onih naših vrsnika koji po svom shvaćanju o umjetnosti pripadaju k njima — imamo i mi najmlađi pravo da velimo svoj sud o Nazoru. Mi ovog pjesnika gledamo iz druge daljine i nama se njegov lik mora prikazati drukčiji nego njima; mada nam se ne mora prikazati manji, jer može nam biti bliži nego njima.

I

Osim lirskih pjesama, Nazor je pisao epove, priče, romane; ali ja ću govoriti ovdje samo o lirici. (On i jest uglavnom lirik i u svemu ostalom što je napisao).

Mislim da mi je dosta uzeti u ruke njegovu antologiju *Carmen vitae*, u kojoj su mu sigurno izabrane najbolje pjesme; pogotovu jer mu znam i ostale knjige i mislim i na njih pišući ove napomene.

Rane su mu pjesme kao i u ostalih koji su u ono doba u nas pravili stihove.

O, vi naših sred gorica vile,
Oznanite cvijeće i zefire
Da kraljica neka će im doći
Kojoj slave po zemlji se šire.

(P o z i v)

Ili one nešto kasnije *Prve Idile*

Gledaj tamo k onoj strani gdje se ravan stere,
Klasne njive bez granica i polja bez mjere.
Svuda raskoš i milina ...

s refrenom

Naokolo pčele zuje,
A vjetrić ćarlija.

Pjesnika opravdava tadašnja njegova dob, u kojoj je imao pravo da ne bude bolji od najboljih pjesnika onoga vremena u Hrvatskoj. Ako zavirite u ondašnje literarne listove — kao ja što sm učinio dva-triput iz radoznalosti — nalazite samo take stihove, i još gore, ako se gori mogu zamisliti. Čovjek stoji snebivajući se pred tom literaturom, ali tako se onda pisalo. Od tih pjesnika (kojih je bilo sila i među kojima, čudeći se da su to bili pjesnici, nalazite imena današnjih advokata, trgovaca, ministara, popova, politika, profesora, novinara, liječnika) jedva i jedan jedini piše danas stihove; ali je gdjekoji od njih bio moćan i slavan u ono doba.

Potrčimo k onom polju, moja laka vilo,
Tamo se je jutros nešto čudnovato zbilo ...

Drugdje sličnim kipovima rese sjajne dvore,
Kad prolaze pokraj njizih šapuću polako;
Ovdje šalom porugljivom o tebi govore,
Ovdje samom, Bože stari, nije više tako ...

(Z e u s)

U antologiji našeg najjačeg pjesnika moraju se izabrati taki stihovi. Urednik antologije veli da se u njima »već javlja njegov posebni i karakteristični glas.«

N o to su još počeci koji se mogu oprostiti, mada ih urednik unosi danas u antologiju i pjesnik mu to dopušta. Teže je oprostiti Nazoru što mu je poslije palo na pamet da prepjeva u sonete narodne pjesme o Momčilu, Kraljeviću Marku, Kosovki djevojci, Kosovu, Majci Jugovića. U tim sonetima su ispričani sadržaji tih nekih najljepših narodnih pjesama — mislim ono što se po našim školama zove »sadržaj« pjesme — i sve što je u njima Nazorovo rđavije je nego da je pjesnik naprosto ispričao događaje o kojima te pjesme pjevaju. (Urednik bit će ipak ne unosi tih pjesama u ovu antologiju ni radi čega drugoga nego od žalosne potrebe da pokaže kako je već onda hrvatski pjesnik pjevao o srpskom Kosovu.)

Slično što i od narodnih pjesama Nazor je učinio i od Biblije u svojim *Biblijskim legendama.* Parafrazira *Bibliju,* parafrazira one poredbe kojima je tip u *Pjesmi nad pjesmama.* To se zna, tako se poredbe mogu nabrojati dokle god hoćeš, pa i Nazor kad jedanput započne, ne prestaje lako.

Ruto, usne su tvoje ko pehar najslađeg vina
Ko grozd Jazerski, ko Eleinskih vrtova šipak,
Saronska ružo, što niknu kraj Nemrinskih voda,
Vlasi su tvoje ko vuna jagnjeća, dojke ko mramor . . .
Libinskih gorica vruće,
Damaški bisere sajjni . . .

(R u t a M o a p k a)

Među tim poredbama koje nas uspavljuju ima ih koje nas odista probude:

Kamenje padat će u vrt, što u srcu našem ga bolnom
Njegova posadi riječ.

Poslije ovih Nazorovih biblijskih legenda teško bih se usudio čitati ikakve pjesme koje pjevaju o Ruti, Boozu, Apsalomu — da već ne znam za divne *Hebrejske balade* pjesnikinje Else Lasker-Schüler. Pored ovog Nazorova načinjenog starog zaprašenog cvijeća osjećam sad još jače kolika je svježina onih njezinih pravih istočnih cvjetova. (Nazor očito vrlo voli parafrazirati biblijske poredbe: to je učinio eno opet pred nekoliko godina i u stihu i u prozi.)

U ono doba kad se javljaju Nazor i drugi ondašnji (kako su se zvali) Mladi ili Moderni, Stari im prigovaraju da su tuđi, da nisu narodni. I može biti da je Nazor zbog toga htio biti naš, narodan, pa je poslije biblijskih stao pisati slavenske legende. (Neću reći da je on jedino od želje da bude narodan stao pisati te pjesme; ali je taj razlog po svoj prilici bio najglavniji kod te njegove odluke, kao i kod nekih kasnijih njegovih djela.)

Nazor je iz Nodilovih radova upoznao staru slavensku mitologiju i naselio fantaziju onim bogovima, polubogovima, vilama i dusima. No još kobnije od te mitologije bilo je za pjesnika što je učio i kasnije bio učitelj prirodne nauke, mada bismo očekivali da će bavljenje oko prirodne nauke biti baš sreća za jednog našeg pjesnika u ono vrijeme. Tako je Nazor, osim bićima iz slavenske mitologije, naselio fantaziju i nekakvim praljudima, zvijerima, prazvijerima, koje žive po prašumama, pećinama, gudurama, i nije ih prestao opijevati sve do nedavno.

Znamo u umjetnosti nije odlučan sujet nego duh umjetnikov; ali je teško vjerovati da bi sujet koji je Nazor izabrao za svoje legende dao ikome priliku za dobro umjetničko djelo. I Nazor od te građe nije zaista načinio ništa i ostao je samo retorski opisivač bogova, grdosija, starih Slavena, itd., pričalac, sveslavenski patriot, didaktik.

Kakve je vrste ta didaktika, vidi se na priliku iz legende o Lozani, kćeri češkoga kralja, koja je »imala škrinje pune bisera i koralja« i nije htjela uzeti nijednog od svih prosaca do jednoga koji je bio Slaven, pošten, i siromah, imajući od imutka samo gusle.

A Lozana će na to: »Daj cjelov sred usana.«

Sve te legende nisu samo bez ikakve poezije nego ja ne znam koga bi one mogle uopće zainteresirati; osim kakva sirotnog kritika, koji se mora mučiti čitajući to silno obilje riječi, strpanih ponajviše u heksametre i šesnaesterce.

Hrvatski kraljevi su soneti. U odmjerenu shemu soneta pjesnik nije mogao onako obilato izasipati riječi kao u šesnaesterce i heksametre biblijskih i slavenskih legenda. (Ne varajmo se, to obilje riječi nije ovdje znak bogatstva, nego pravog siromaštva pjesničkoga.) Sonet je dobra vježba za rasipnika riječi, kojima on ne zna vrijednosti, taj uski prostor primorava ovakvog pjesnika da ga pametno upotrijebi i da veli samo najglavnije.

Ta je Nazorova knjiga imala, čini se, najmanje uspjeha od svih njegovih knjiga — ako se izuzmu oni romani *Krvava košulja, Krvavi dani* — i dosta je kude i sami njegovi slavitelji. No ja ipak mislim da je bolja od *Legenda;* mada je i to, dašta — kao i zbirka soneta *Hrvatski gradovi,* kojih na sreću nema u ovoj antologiji — samo zbirka zadaća u stihu iz hrvatske historije.

Između svih pjesama u knjizi *Kraljeva* najbolja je ona *Galijatova pesan* (koja nas podsjeća na istarske narodne pjesme) i ono nekoliko opet galijatovih riječi:

Bolesnik reče: Mirošu pozdravi
Majku mi, ali ne reci joj da sam
Sputan ko pašče na toj umro splavi.
Reci joj da sam pao na palubi
S mačem u ruci.

(Dalje se ponavlja to isto, i mnogo rđavije: »Za majku ja sam Junak što Mlečić u bitki ga ubi«.)

Galioti su izmamili Nazoru nekoliko jačih strofa nego svi kraljevi, makar pjesnik i načinio kojeg od njih, kao Petra Krešimira, nekim Isusom.

Pa i čudili bismo se kad bi ovi stihovi o kraljevima bili drugo nego što jesu. Šta bi stvorio i koji veliki pjesnik kad bi mu donijeli historiju da opjeva kraljeve, makar i svog naroda, u sonetima? Istina, Nazor to nije morao, on je sam

odabrao tu temu; no očevidno su ga na to naveli više drugi — recimo patriotski — nego umjetnički motivi.

Najposlije, Nazor je onda radio što i drugi naši pjesnici, pripovjedači, dramatici, slikari. To je bilo doba historijskih, kraljevskih sujeta u Hrvatskoj.

No od ilirizma do danas nije se uvijek jednako shvaćalo kad je umjetnost nacionalna a kad nije.

Nekoliko godina pred svjetski rat nacionalno je bilo (uglavnom) pjevati, slikati, vajati energiju. (No i dalje je, naravno, ostalo i starije shvaćanje.)

U to je doba Meštrović vajao, a Nazor pjevao grdosije.

Majstore, iz sinjeg kamena rodnijeh naših vrleti,
U liku strahotna boga oteši ogromni kip,
Između obrva mrkih postavi vihor što prijeti,
A na dnu širokih grudi srdžbe nek zamumlja hrip.
(Kip)

Ili *Heroji:*

Trećega porodi oblak na vrhu naših planina;
Na čelu je nosio lazur, u jakim ustima grom;
Bje nama proljetna kiša a drugima jesenja bura.
Nanovo oblak ga njiše u krilu pamučnom svom.

I Nazor ispjeva, jednu za drugom, silu takih urnebesnih pjesama.

Ululu, braću! Ululu!

Tadašnja nacionalistička omladina ili barem neki iz te omladine vidjeli su u ovom novijem Nazoru, kao i u Meštroviću, naš »nacionalni izraz«. Tako je Nazor pjevajući pračovjeka pjevao (tobože) našeg čovjeka. Tko hoće da vidi dokle riječ može izgubiti značenje, neka pročita šta je jedan od tih nacionalista napisao u *Savremeniku,* 1914, o Nazoru, »pjesniku nas sutrašnjih«. Ja iz toga njegova bulažnjenja nisam mogao gotovo ništa razabrati, jedino nekako da nam je Nazor poslan ravno od Boga kao prorok i da ćemo njime kao i Me-

štrovićem početi da vraćamo davne dugove čovječanstvu i »slavenizirati i jugoslavenizirati Evropu«.

Drugi će može biti koji bolje znaju i umiju objasniti jedanput psihološki našu nacionalističku omladinu prije rata; mene ovdje interesiraju jedino Nazorove pjesme.

N o i opet moram priznati da su mi sve te hučne pjesme iz toga njegova perioda samo retorika i deklamacija, ništa više.[1]

I onda to su ponajviše neke tamne alegorije. Riječi uvijek još na nešto aludiraju. Ja ne volim dvosmislica, doživljujem pjesmu direktno i malo mi je stalo do njezina nekog drugoga ili ne znam kojega smisla. Pa sve kad bih i hotio odgonetnuti taj skriveni smisao, zar mi se ne bi moglo dogoditi da ga odgonetnem drukčije nego tkogod drugi i može biti sasvim drukčije nego sam pjesnik? Ja nikad nisam pomislio da bi na primjer Nazorov *Konjik* mogla biti ljubavna pjesma, dok to nisam začudivši se pročitao u jednog recenzenta *Lirike*, kojemu je to može biti odao sam pjesnik. Tako isto ja ni dan--danas ne znam onog skrivenog smisla Nazorove *Šikare*, mada su je toliko objašnjavali naši literarni vrači pogađači. Šikara, šiprazi, ševarje, to bi mogao biti narod, demokracija, šta li? ali tko bi mogli biti kralj hrast i bor vitez, kojih više nema i ostade samo šikara posljednjom nadom, tome se nikako ne mogu dosjetiti. Pa da mi to netko i objasni, šta bih imao onda? U pjesmi riječ znači ono što znači, i šuma je šuma, šikara šikara, hrast hrast, bor bor.

Reći ćete mi: prestrogo je reći da je retorika i deklamacija ono što je Nazor sasvim iskreno pjevao.

Ali najiskreniji čovjek može biti sasvim neiskren pjesnik.

Jedanput se tužio urednik jednog literarnog lista kako nije uvijek lako pogoditi kad je pjesma iskrena a kad nije. Njemu je poslao neki mladić nekoliko ljubavnih pjesama, ali ih on nije štampao, jer su mu se činile rđave, neiskrene. No taj

---

[1] Žao mi je što ne poznam, osim donekle od futurizma ovamo k nama, talijanske literature; možda bi mi ova retorika, koju ne nalazimo samo u Nazora nego i u drugih Dalmatinaca, bila shvatljivija.

se mladić, baš kako je bio navijestio u stihovima, ubio naskoro zbog nesretne ljubavi. Eto! veli nam urednik.

Ovaj urednik je doista pokazao kako ne zna razlikovati iskrenu pjesmu od neiskrene. Te su pjesme i pored toga samoubistva ipak bile neiskrene; ili, ne poznajući ih, recimo opreznije: mogle su ipak biti sasvim neiskrene.

U umjetnosti se gleda na iskrenost izraza. Nije dosta iskrenost u srcu, ona mora biti i na jeziku.

II

Čitajući *Legende*, *Kraljeve* itd. nadao sam se u *Šumskim idilama* ipak naći stihova u kojima neće biti samo rđavi patos, retorika, deklamacija, alegorija. Ali na žalost Nazor ni ovdje nije pjesnik šume nego pjesnik mitologije, pjesnik koji priča bajke i pjesnik botanik.

On ne pjeva šumu kakvu je gledao i slušao, kakvu je osjetio, već je poetizira, izmišljajući poeziju, izmišljajući ovake stihove:

U sredini doca, pod hrastom kraj vrutka,
Stoji malen tempal Gospe Svih Cvjetova:
Zidovi mu jesu lješnjak, drijen i zova,
A krov cvjetno pruće bijela skrobutka . . .

Proljeće u hramu svetu Službu služi . . .

Hram se širi. Oltar uz nebo se penje.
Misnik sunce diže put modrih visina . . .
. . . Iz srca ognjenog, što na nebu sja se,
Sveta krv se toči.
(P o d i z a n j e)

Smušenjaci će u ovakvim pjesmama naći mistiku: ali meni je ovaj minuciozni hram malo smiješan kao i onaj Nazorov cvrčak, koji pjeva o sebi da je ispio sunce, da su mu žilice ko potoci, da mu je u utrobi more, na leđima šuma, da su mu dva obronka bokovi, i glava gorski vrh.

Da pjesnik tako očevidno ne pravi poeziju, da je iskreniji, istinitiji, bistriji, može biti da bi u onim kratkim pjesmama koje pjeva u posljednje doba, ipak jedanput postigao ono što mu je prije bilo tako daleko.

III

U Nazora se, kao u mnogih, gotovo svih, pisaca na hrvatskoj strani opaža da je jezik naučio iz rječnika, iz knjiga. Istina da ga je on naučio bolje nego može biti ijedan drugi koji ga je tako morao učiti; ali ipak ga ne zna sasvim dobro.

To su i drugi zapazili kad su mu izlazile ranije knjige; no poslije su počeli upravo isticati da on ne samo zna jezik već da zna naći i primarno značenje riječi, da je pravi umjetnik u jeziku. To bi bilo vrlo mnogo, to bi Nazora učinilo gotovo velikim pjesnikom; jer pjesnik koji je umjetnik oživljuje riječ iz mrtvila apstrakcije u sliku koja zasja svojim pravim sjajem. (Riječ je u početku obično slika, ali upotrebljavanjem slika potamni u apstrakciju.)

Da to Nazor ne čini, može se vidjeti iz dojedne njegove pjesme, iz svega što je napisao; najlakše iz ovoga što ću reći o njegovim poredbama i metaforama.

Poredba se u pjesništvu uvijek upotrebljavala. Pjesniku sine analogija između dvije stvari i on — da se bolje, vidljivije izrazi — usporedi jednu stvar s drugom. Obično konkretno s apstraktnim ili, još češće, apstraktno s konkretnim. No, poredba je dobra samo onda kad je spontana i potrebna na nekom mjestu.

Vrlo mnogo pjesnika uspoređuje, jer su to vidjeli od drugih, bez potrebe, i natrpaju svoje i onako rđave stihove suvišnim riječima. Take su poredbe dobro nazvane ukrasima pjesme, stila. Kad dođe pravi umjetnik koji ne trpi nikakvih suvišnih, banalnih ukrasa na golotinju, učini se spočetka siromašan i bez poezije svima koji misle da su baš ti ukrasi poezija.

Sigurno su dvije trećine Nazorova pjesništva same poredbe.

Ja sam već spomenuo kakve su mu one u *Biblijskim legendama.* Ovdje ću pokazati samo kakve su mu poredbe i metafore (koje su zapravo skraćene poredbe) u drugim pjesmama.

Stoji i sanja okrunjen vijencem
Nujnijeh magla u jeseni, sjajnom,
Blistavom krunom ružičnih oblaka
Dok sunce tone u proljetnu danu.
Sjevernjak kada crnu tmoru tjera
Brodi ko lađa u magli i tmuši.

Ko velji jarbol — na kojemu crne
Zastave vise. — Tužna piramida
Na goleti ko strašilo se diže...

(Čempres)

Očevidno je kako je svaka od tih poredaba netačna, izmišljena, sasvim nespontana, puko poetiziranje, jer bez tih bi poredaba pjesma bila pravo ništa (što je i ovako). Pjesnik ne samo što ne vraća apstrakciju u sliku nego ne vidi slike ni u onih riječi koje su još slike. Drukčije ne bi mogao vidjeti *vijenac magla, krunu oblaka,* itd. — (da i ne govorim o starom pjesničkom rekvizitu: *nujne magle, crne zastave).*

To je bila jedna ranija Nazorova pjesma. Evo kako poređuje u novijim i najnovijim pjesmama:

Nestala moja je mladost
Iscurila lako ko voda
Zadnjom me varajuć kapljom...

(Panika)

I ja sam iznova prazan ko ibrik...

(Zvijezde)

Govoriti u slikama prava je nesreća za pjesnika koji nema vida.

Ja sam uzlovima ponosa mi kruta
Vezo svoju dušu za stup jedne vjere
Kojoj i sam ne znam granice ni mjere;
Nit je do njeg staze nit je od njeg puta.

Svakako bi bolje učinio da je sve rekao u apstrakcijama. Zapravo su nam ovi tamni stihovi tek onda donekle razumljivi, ako sami slike prenesemo u apstrakcije, ako riječi (kako se to veli) razumijemo i u figurativnom smislu. Naša predodžba duše priječi nam da je vidimo svezanu uzlovima za stup.

Mogao bih takvih primjera navesti silu. Evo odmah do ove prva pjesma *Unutarnje more:* Na dno biti pjesnikove neko more oplakuje crne liti, lijeva mu olovnu vodu u dubine duše, a on čeka da iz te vode, dakle iz njega iznutra, iziđe ona koju je uvijek dozivao.

Na koncu, je li uopće potreba spomenuti da Nazor, uz take slike koje sam izmišlja, upotrebljava stare pjesničke klišeje? (Njemu još mjesec lijeva mlijeko na zemlju.)

IV

Većinu ranijih stihova — gotovo sve one legende — Nazor je napisao u heksametru i šesnaestercu. No on se i u toj širini vrlo nespretno kretao.

I drugi su prigovorili Nazoru kad su bili publicirani ti stihovi, da kao čakavac ne zna našeg akcenta i da mu je kadšto zbog toga ritam nepravilan.

No da je Nazor i znao onda pravi akcent i da mu je ritam i bio pravilan onako kako su oni zamišljali da treba biti, ipak bi ti stihovi bili rđavi ritmički. Osim akcenta što ga ima svaka riječ za se, gleda se i na akcent što ga ima svaka riječ u stihu; mislim na onaj akcent, na onu težinu riječi u stihu koju određuje misao pjesnička i koja se mora očitovati u ritmu.

Nazor tura riječ u stih ondje gdje ona može stati; ako ne stane u prvi, premjesti je u drugi — mada naravno nije svejedno na kojem je mjestu riječ u stihu, gdje li se jedan stih počinje, gdje li se drugi svršava, itd. U Nazora se, osim toga, kao ni u kojeg drugog našeg pjesnika, stih kadšto počinje enklitikom ili se svršava prepozicijom; on štaviše prepoziciju dotle odvaja od supstantiva (bez kojega ona ne može

živjeti) da je rimuje — koje pokazuje da Nazor nema mnogo osjećaja ne samo za ritam i rimu, nego gdjekad ni za najobičnije stvari u jeziku.

Da vidimo kakav mu je ritam u novijim pjesmama, kojima se zbog njihove muzikalnosti toliki dive.

Pjesnik pjeva o svojoj umjetnosti, svojoj Riječi:

R'ječ... Oštar kam to je
Što iz praće moje
Zna strjelimice u svijet da hrupne...

Kad ta riječ, taj oštri kamen može tako da hrupne i tako glasno prođe svijet, gdje je, što se skriva?

Glavna riječ u prvom stihu i u cijeloj strofi *kam* (taj simbol Nazorove umjetnosti) nema svoje ritmičke težine, sile, izgubila ju je svu uz onaj adjektiv što je pored nje. Da pjesniku nije bilo samo do mehaničkog ritma nego da zna i osjeća ekspresivni ritam, ta bi riječ *kam* morala imati težinu, silu, koju joj daje misao (i ljudski glas).

Ovako Nazorova Riječ ulazi u svijet u naručju adjektiva od kojega je jedva vidimo i čujemo.

»Vedrina«, god. 1/1923, br. 3/4, str. 78—83.

DONADINI

Donadini je mislio da umjetnik, pjesnik mora biti čudak, nesretnik, prokletnik, poète maudit. Koje je on strane pisce najviše volio? Dostojevskoga, Hoffmanna, Poea, Gogolja, Strindberga, Przybyszewskoga, Baudelairea: to će reći: neurastenike, alkoholike, paralitike, epileptike. I nije mislio da su ti pisci bili veliki usprkos svojih bolest i svojih neobičnosti nego da su bili veliki baš zbog njih. Osim toga, poznavajući osobito neke od tih pisaca dosta slabo, prilično ih je krivo i zamišljao kao ljude, poput svih onih koji im konstruiraju likove uglavnom prema nekoliko anegdota, kadikad i neistinitih, ili koji im pravo ne shvaćaju djela. Ja znam sam po sebi kako sam krivo zamišljao na primjer Baudelairea sve dotle dokle ga nisam bolje upoznao: to je sasvim drugi čovjek od onog kako nam ga prikazuju feljtonisti, pričajući o njemu anegdote. No svejedno je li Donadini imao pravu ili krivu sliku o tim piscima, ta je slika za njega, koji je i kao čovjek htio na njih naličiti, bila jednako kobna.

I u drugim je zemljama naravno bilo mnogo takih pojava kao naš Donadini; no ta je predrasuda o naročitom životu umjetnika malo-pomalo iščezla iz mozgova ili zajedno s mozgovima; i kao svaka zastarjela moda može se dan-danas sresti uglavnom još pogdjegdje u provinciji, kao na primjer u nas.

Ni Matoš, koji je k nama donio modu takozvanog bohemstva i koji je neumorno pričao o bizarnostima slavnih umjetnika, ni koji drugi iz njegove bohemske skupine nisu načinili od sebe ono što Donadini. To su bili obični bohemi, a

Donadini nije bio tek obični bohem. Moguće je već od početka bilo u njemu nešto što ga je vuklo u onu njegovu ekscentričnost; ali on se nije trudio da to svlada ili da se tome odupre nego se sasvim pustio i sam se gurao sve dalje i dalje do u ludost.

Dakako, uvijek je teško objasniti nekog čovjeka. Mi vidimo kakav je, ali ne znamo uvijek zašto je takav; vidimo šta čini, ali ne znamo uvijek zašto to čini. Ipak i onaj koji je Donadinija imalo poznavao mogao je opaziti kolika je u njega bila želja da bude, da se pokaže neobičan. I moguće bi bio drukčiji da je već prije k nama doprla moda iz Evrope da umjetnik bude više nalik na sportsmana nego na Mefista.

Prva Donadinijeva knjiga *Lude priče* očito je napisana poslije Matoševih *Umornih priča*. Donadini je tako skoro jedini imitator Matoševe proze, ako ne mislimo na one lirske feljtone koje pišu neki drugi Matoševi učenici. U tim se Donadinijevim pričama može vidjeti sve ono što je bilo rđavo u pričama njegova uzora, jer se mane jednog pisca mogu najbolje vidjeti kod njegovih imitatora.

Lude priče su nekakva lirska proza, šta li? Ona lirska proza puna pridjeva, matoševskih netačnih ili suvišnih i tobože efektnih poredaba, metafora, i riječi koje često izazivlju jedna drugu sličnošću zvuka. Kao da pisac nije imao pred očima nikakva objekta koji bi slikao ili kao da ga je svega pretvorio u hrpicu nekakvih arabeskâ, šarâ.

Donadini je i sam kasnije smatrao ove priče sasvim početničkim radovima. Jedino je opet jedanput povjerovao u njihovu vrijednost i počeo misliti da je to ipak njegova najbolja knjiga — sigurno zbog toga što ga je jedan prijatelj uvjeravao da su te priče sasvim ekspresionističke.

Onda je, 1916, pokrenuo *Kokot*.

Takav list, koji pokrene sam jedan pisac da u njem veli ono što ne bi mogao ili htio reći u drugim mjesečnim ili dnevnim listovima, svakako je simpatičan, mada je smiješan ljudima naviklima na debele listove sa stotinu suradnika.

Kokot je bio uglavnom kritički, polemički list. Šteta što je Donadini u njemu samo hvalio ili kudio pisce (i slikare), fra-

zirao nad djelima ili ih parafrazirao. Osobito u takvom posebnom kritičkom borbenom listu trebalo je kritiku sasvim drugačije shvatiti nego kao kuđenje i hvalenje, frazu i parafrazu.

Kokota se ljudi sjećaju kao pamfletskog listića, sigurno zbog toga što je Donadini napao nekoliko ljudi, većinom urednike listova i recenzente koji bi mu štogod skrivili. No ako danas prelistavamo *Kokot,* vidimo da je Donadini sasvim zadovoljan s mnogo naših pisaca, a za veličinama, kojih je bilo onda, kao i danas i uvijek, u nas vrlo mnogo, zanosi se još više i možda još nekritičnije i od ostalih recenzenata. O dubrovačkim, ilirskim i kasnijim piscima koji pripadaju u literarnu historiju misli kao školska čitanka.

No Donadini je napao i zadirkivao u recenzente i urednike listova, i to je sigurno bio jedan od razloga da se o njegovim knjigama nije pisalo ništa ili samo pokudno. Jedino se o njegovim posljednjim dvjema knjigama pisalo malo drukčije; ali to je bilo onda kada je već odavno prestao pisati kritike i bio već bolestan.

Taj neuspjeh za mlada pisca nije ništa — osobito jer je Donadini dosta lako nalazio nakladnike — ali njega je to, osobito posljednjih godina, dosta bolilo.

Videći da mu se u poredbi prema drugima čini nepravda, smatrao se još više prokletim, martirom, uživao bolesno u tom martirstvu.

Jedina odlika u *Kokotu* bila je duhovitost. Pored mnogo neuspjelih pokušaja bilo je i uspjelih:

»Svako društvo nastaje iz slabosti pojedinaca — tako i Društvo hrvatskih književnika.«

No Donadini je bio još duhovitiji u društvu nego kad bi pisao. Bila mu je prava manija zadirkivati u ljude za stolom, ismijavati ih, ali često vrlo duhovito. To mu je bio skoro jedini način razgovora s većinom ljudi.

»Moja ironija uništavala je. Jedna moja dosjetka uništila je mnogu karijeru«, veli on sam za sebe u jednoj autobiografiskoj noveli — sve su njegove stvari bile autobiografske.

Nije baš bilo tako, nije on nikoga uništio, ali je imao želju da uništava ironijom.

No to ipak nije bila (barem svjesna) zloća prema ljudima. Donadini se i sam kasnije toga okanio (i zapao bio posljednjih godina u neku tupu ravnodušnost i onda kad bi ga tko vrijeđao), ali u ono mu je vrijeme trebalo da se zabavlja, da se opija, pa bilo čime. Kao da se bojao biti sam i biti trijezan. Uvijek mu je netko trebao s kim da bude, da razgovara, zapravo on govori sam, produžujući te monologe sve pjanije i besmislenije, što je moguće dalje, samo da govori, govori. Čutanje je za nj, čini se, bilo praznina koju je trebalo ispuniti bilo kakvim zvukom. Strah pred praznim.

Donadiniju je već sama njegova narav smetala da bude dobar pisac romana, on nije poznavao ljudi, nije ih mogao upoznati, usprkos tomu (ili možda donekle baš zbog toga) što je htio da bude neki osobiti psiholog i mislio da to jest. Zašto on nije mogao da se uživi u drugoga čovjeka, zna ne samo svaki onaj koji je s njime drugovao — kao ja koji sam s njime drugovao i ludovao kroz toliko dana i noći u dvije, tri godine — nego možda i svaki onaj koji je barem nekoliko puta s njim razgovarao.

»Dogodilo se te sam poslije nekoliko godina našeg međusobnog druženja otkrio da ja uopće ne poznam njegovu dušu«, veli on sam u jednoj noveli za svoga najintimnijega prijatelja.

A je li ga barem sad otkrio kakav je?

Sad mu se taj prijatelj učinio Smrdljakovom. On mu tura i Smrdljakovljevu gitaru u ruku; kao što se (u istoj noveli) njemu samu javlja đavao kao Ivanu Karamazovu.

To je bio drugi razlog zašto Donadini nije poznavao, doživljavao pravo ljude: on ih nije gledao kakvi oni zbilja jesu nego ih je gledao kao figure iz pročitanih romana. Kao u sebi samom što je vidio čas ovu, čas onu figuru Dostojevskoga ili kojeg drugog pisca, tako je i u drugima oko sebe vidio Smrdljakove, Karamazove, Čičikove itd. nazivljući ih obično i tim imenima. Mada to naravno nisu bile nikakve pojave iz ruskih

romana, pa ni u onom smislu da bi pripadali ovom ili onom tipu iz tih romana.

> Dogodilo se baš u doba dok je još živio u sferama dijaboličara kao E. T. A. Hoffmann, Barbey D'Aurevilly, Poe i Baudelaire.* Hoffmanna sam prvog progutao. Njegov gospodin sa plavim ogrtačem iz *Đavoljih eliksira* vrlo me je zadivljavao. Uživao sam u njegovoj đavolskoj pojavi kao u čašici rakije. I što se dogodi? Jednog dana susretnem ja isto takovu sotonu u Zagrebu.

Baš kao što je sretao u Zagrebu figure Dostojevskoga, Przybyszewskoga, itd. u doba kad je čitao te pisce.

Tako je Donadini slikao nejasne fantome koji su mu ostali u pameti iz pročitanih knjiga, uvjeren da slika neke ljude oko sebe. Njemu je već sam model naličio na tuđu sliku.

Pa i onda kad pisac gleda ljude svojim očima, vizija mu može biti pomućena u izrazu, ako se ugleda i u tuđi stil.

U Donadinijevu se stilu najprije vidio utjecaj Matošev, kasnije ga je Dostojevski odučio od one fraze u *Ludim pričama;* ali on ipak nije bio još našao svog stila. Pisao je sad ovako, sad onako, a u jednoj te istoj knjizi nema jedinstvenog stila, nego po dva-tri druga pisca. Jedanput mi je sam pripovijedao kako ga je usred pisanja jedne knjige pomalo i zavelo čitanje Przybyszewskoga pa je morao da nastavi dalje njegovim stilom.

I veliki pisci mogu imati različit stil u različitim knjigama, pa i u jednoj te istoj knjizi; ali naravno zbog drugih razloga nego onaj koji još nema svog stila pa se mora poslužiti tuđim. Katkad stalnost stila može biti pogreška, manira; a isto je tako rđavo imitirati samoga sebe kao i nekog drugog.

Donadini nije navršio ni tridesetu godinu života, a još i prije prestao je pisati. Sve da i nije živio u siromaštvu, u pijanstvu, delirijima i, posljednje dvije godine, pomračena uma, pitanje je bi li on uopće u toj dobi i za tako kratko vrijeme mogao napisati desetak dobrih knjiga, i to novela, romana, drama.

---

* Prepisujem ova imena vjerno prema citatu.

Godine nisu odlučne za umjetnika. Ali ipak, mi možemo zamisliti da je Rimbaudovu liriku ispjevao mladić, dok ne možemo zamisliti da bi mladić napisao Proustove romane.

Nitko dakako ne zna što bi bilo od Donadinija da nije tako rano umro. Ali po svojoj dobi on bi zapravo tek sada mogao pisati dobre romane ili drame.

»Savremenik«, 1923, str. 257—258.

MAŠKARATE I DEKLAMACIJE

Ivo Vojnović je u posljednje doba objavio odlomke iz svoga dnevnika u *Jugoslavenskoj Njivi* i dramu *Maškarate ispod kuplja.*

Taj dnevnik je vodio pisac za vrijeme rata, interniran u zagrebačkoj *Bolnici milosrdnih sestara.* Koje bi drugo djelo našeg najvećeg pjesnika moglo da bude tako interesantno kao baš taj dnevnik vođen u takvo vrijeme i u prilikama u kakvim se tada nalazio Vojnović. I zbilja: koliko se vidi iz štampanih odlomaka, taj je dnevnik najbolji dokument što se da zamisliti o našem slavnom Vojnoviću.

Šta je htio štampajući ga, može se vidjeti iz uvoda u te dnevne zapise; na primjer iz one jedne rečenice koju ne mogu navesti cijelu jer je pregolema, ali ću navesti barem neki dio — već i zbog toga što je Vojnović, vele, izvrstan stilist. Htio je

> Da ta psihopato-fiziološka askultacija bude služila poznijim mirnim ljudima, koji ću po svoj prilici zapasti u slične, nedobrovoljne avanture — kao nekakav »udžbenik« za konstataciju svojih psihičkih i fizičkih poremećenja a da im olakša upoređenje vremena, ljudi i duša — pa da eventualno izberu kojegod od sredstava što ih je ovaj »malade imaginaire« uporabio da se riješi one prave bolesti savjesti i svijesti koja ga je vezala skoro četiri godine uz onu blagoslovljenu B. M. S. aliter »Bolnicu milosrdnih sestara« — aliter »Antantsku bolnicu«, kako su je onda okrstili galonirani austromadžarski bašibozuci kada nanjušiše da su bijele kukuljice naših sestara kvočkina krila ispod kojih se kriju pilići kada gladni jastreb — Habicht-habsburškoga mesožderskog roda — nad sunčano ‚dvorište' kruži.

Poslije ovog velikog navještenja dolazi sam dnevnik, iz kojeg saznajemo kako je svaki dan bilo vrijeme: sunce! oblačno! dažditi!; iz kojeg saznajemo da pjesnik jede, da također spava, da se moli Bogu, da k njemu dolaze neki ljudi, da čita, štaviše, i neke pisce. O tim piscima izriče koji put i sud: divota! bogovski! veliko! Jedino o Danteu veli:

> Ne — niti Jupitrov orao nije uznesao od većih visočina Ganimeda no što je Dante dušu moju!

i o duši prijatelja Ive Andrića da je

> kandilo u tamnoj crkvi punoj molitava i zlatnih mozaika

(Dvije fraze koje bi same bile dosta da pokažu koliko Vojnović ima pravo kad u dva navrata tvrdi u uvodu da »tu nema literature ni za jedan a. -u. filir«)

To bi uglavnom bio dnevnik našeg velikog, našeg najvećeg pjesnika u čijem mozgu eto ni rat ni zatočenje ni bolest nisu mogli da izazovu nikakve misli. Suvišno je govoriti što u tom dnevniku nema; isto tako da bi (osim kao dokument o Vojnoviću) mogao ikom i za što poslužiti a kamoli za ono o čem govori sam Vojnović: da bi netko tobože mogao naučiti kako se konstatiraju vlastita psihička i fizička poremećenja; da bi mogao lakše usporediti vrijeme, ljude i duše; i da bi eventualno izabrao koje njegovo sredstvo kojim se liječi bolest savjesti i svijesti. Sve da ga nije ni štampao, sve da nije njim ama ništa htio, sve da ga je pisao od one potrebe iz koje čovjek šara po papiru, taj dnevnik bi bio čudo plitkoće jednog pisca tako cijenjena kako je cijenjen Vojnović. (Ne začuđuje samo ta plitkoća nego i druge odlike ovog dnevnika; tako, na primjer, ako je istina da su dubrovački gospari ćutali u patnji i nisu o njoj mnogo pripovijedali, onda naš pjesnik nije jedan od njih.)

Među impresijama od 22. oktobra 1918. Vojnović ne zaboravlja zapisati:

> Eno omladina me ugledala pa urnebes: »Živio Vojnović! Živio pjesnik Majke Jugovića!

Ne zaboravlja zapisati ni godišnjicu svoje (kako je on zove) Apoteoze, koja je (kako on to zamišlja)

> bila prvi glas trublje Suda Posljednega... Od onoga dana počela se je da ruši traljava prošlost. Pobjeđuje Logos.

Misli na dan kad je ono bila njegova proslava u teatru i kad su ga đaci i slična čeljad vozili kući u fijakeru. Nikakvo čudo što je bio toliko zanesen da bi lakše naslikao Tintorettov *Raj* nego izrazio kako se te večeri osjećao — po vlastitoj izjavi u onoj poslanici, u kojoj je poslije te proslave blagoslovio triput cio naš narod.

Ali, reći ćete mi, to je čovjek, govori ti o piscu Vojnoviću; i to ne o piscu nevažnog dnevnika nego o piscu tolikih velikih djela.

Jedno od tih je svakako njegova najnovija drama *Maškarate ispod kuplja,* koju i sam pisac i sva naša kritika smatra glavnijim i najglavnijim njegovim radom. Pročitao sam je i ja i nisam se razočarao u svom starom sudu o Vojnoviću.

U toj drami je maškarata dubrovačkog društva oko polovice devetnaestoga stoljeća i umiranje mlade sluškinje Anice u kući gospođa Nikšinica. Sama maškarata ispunja svu drugu sliku: kostimirane figure plešu uz starinsku muziku starinske plesove; u prvoj i trećoj slici umire Anica.

Nemoguće je zamisliti da bi nekoliko osoba moglo stajati jedna pokraj druge u odnosu koji bi bio manje dramski nego u toj drami — pa shvatili dramu kako mu god drago. Između tih osoba nema ništa, sasvim ništa, i moglo bi ih biti više ili manje nego ih doista ima. Umjesto da situacija stvara riječ i riječ situaciju, ovdje je riječ mišljena kao direktna deklamacija prema publici. Pa i onda kad koja figura veli što drugoj, ta riječ ne pokrene u toj drugoj ništa, osim što joj dade znak da je sad na njoj red. Hoću da kažem: svaka je

od tih figura, i Nikšinice, i Jero, i sluškinje, po jedan Vojnović koji deklamira publici o starim vremenima i starom meubleu.

Mogao bih navesti one pjesničke razgovore sluškinja (sama riječ »razgovor« ovdje je odveć dramska) koji nisu ništa drugo nego nesnosni lirizmi (ponajviše o vilama) kojeg našeg nekadašnjeg pjesnika, upravo samog Vojnovića; ali, zbog prostora, osvrnut ću se samo na onu najglavniju figuru koja se zove Jero. U trećoj slici dolazi taj gospar k sluškinji Anici koju voli i koja je na samrti; i sad ne znate tko je više pjesnik, tko je više Vojnović, ili ta sluškinja koja umire ili taj Jero, njezin dragi.

> Jero: Što vidiš u očima mojim? Anica: Sve. Jero: Vjeruješ li tad i mojim riječima? Anica (nakon trenutne pauze) Vjerujem. Jero (s usklikom radosti doleti do nje): Ah! Imaš i razlog. Vilo moja. (Snažno je zgrabi i podigne te obavivši je okolo pasa, ona ga jednom rukom zagrli dok je on vodi saliven u jednoj volji i u jednoj snazi s njome): Ustani — leti sa mnom — slušaj me i ako ne razumiješ sve, ali ne zaboravi ni za čas da je ovo dan kad pamet nije više oni bojažljivi i lijeni spuž što nosi na leđima kućicu svoju, da se uvuče u nju čim opipa pogibao... Ne! — sad je pamet tica kako golub, kako soko, kako orao vrleti tvojih... Anica (začarana): Vidim, vidim!... Oh... kako letimo... Jero: Niko nju ne steže, ne sapinje... Eno... gledaj joj razmahana krila... Ona se penje... penje ... ostavlja zemlju, sve više... više... gori do zvijezda...

Ne sjeća li to na hrvatsko pjesništvo prije dvadesetak godina, kad su današnji bankovni direktori i slična gospoda toliko čeznuli ah! za eterskim visinama i uvjeravali da mogu živjeti samo gore kod bajnih zvjezdica? Kako je to bio običaj u lirici toga vremena, taj Vojnovićev Jero je i patriot, rasklicavši se uz tu sluškinju, uz dragu koja mu biva leš, o verigama koje će se jednog dana raskinuti i s Hrama Slobode (kneževskog dvora) biti skinut žig sramote, dvoglava tičina (habsburški orao).

Stid me je dalje i kritikovati tu dramu koju je napisao naš najveći dramatik; isto tako govoriti o onom uvodu i o napomenama uz lica i scene, gdje se pjesnik razglagoljao o svemu i svačemu. Ja ne volim gledati kad netko prevrće oči-

ma od uznesenja ni pred čim a kamoli pred kakvim starim stocem, ogledalom, ili suknjom kakve prababe.

Bilo bi mi, iskreno priznajem, poslije čitanja Vojnovićeva dnevnika i *Maškarate* nemoguće čitati ovaj put i ostala njegova djela, kao onu *Imperatrix,* koju mi valjda nikad neće uspjeti da pročitam. Ne bih se mogao natjerati ni na samu *Dubrovačku trilogiju,* koju sam nekad još kao dijete čitao.

Ne bih mogao ovaj put čitati više Vojnovića... premda je odličan stilist. Toliko sam puta, naime, čuo ili čitao kako hvale njegov stil. I oni koji su se usudili poreći mu koju drugu odliku, ostavljali su mu stil, koji da je briljantan — pokazujući već samim tim nazivom »briljantan« koliko imaju osjećaja za stil. Čudnovato, ali ja nikad nisam opazio pa ni u najranijoj dobi kad se utjecajem okoline štošta rđavo smatra dobrim da je Vojnović ikakav osim loš stilist. Kako se dogodilo da ga toliki smatraju dobrim, izvrsnim stilistom, može se objasniti tako da ti ljudi vide u onom odliku što je upravo mana stila: pitoresknost, gomilanje riječi, poglavito pridjeva, nasilna uspoređenja ili slike, lažni zanos retora. Ako se k tome što je za njih odlika nadoda ono što je valjda i njima samima mana stila, kao na primjer to da Vojnović piše žargonom, da miješa svaki čas latinske fraze poput svećenika, i francuske poput starih grofica u ruskim romanima, da upotrebljava tako često klišeje, itd., onda smo uglavnom pokazali kakav je to stil. Pri koncu da se osvrnem još samo na slavne *Lapadske sonete.*

UTJEHA

Zašto me gledaš tvrda hridi moja
kroz tamne rupe zarašćene vrijesom?
Jel' to pogled, što sred muklog boja
nečasnih dneva vidjeh planut krijesom?

sunčane zrake, kanda mač zablista?
Ti znaš da ljubim tvoje skute blage
i puste gaje kuda lovor lista,
i kam, i bor, i prah te zemlje drage

što vihar nosi, jer ga plač ne kvasi,
Zar da san Slobode još ti ne da spati? —
Ah! zbori, viči, psuj, iščupaj vlasi,

z groznog čela, al vjeđe sklopi, da ti,
Edipe stari, bol ne gatam veći!...
— »Ne žali mene, slijep sam!« — Kam zaječi.

Taj sonet je kao osobito karakterističan za Vojnovićevu umjetnost citirao Prohaska u uvodu *Akordima.* I sigurno će većina reći s Prohaskom da tu progovaraju nijeme stvari simbolizirane, da iza njih vire znakovi višeg intelektualnog i mističnog poretka — što znači ništa, ali što tolike Prohaske u nas govore i za njima drugi ponavljaju već godine.

Bila bi opširna tema pokazati, kako pjesma u kojoj kamen viče, psuje, čupa sebi vlasi i u kojoj pjesnik ljubi kamenu »skute blage«, nije nikakva pjesma; kao ni ti ostali soneti, u kojima čempresi šapću o raju, ruže sanjaju o sudnjem danku, itd. Osim toga su u formu tih soneta mučno stjerane riječi i nekoje umiješane očito radi rime; poredbe su sasvim nasilne (kao u stihovima: »svud sniježi cvijeće... reko bi posmijeh ili mig sa strane Markizice kakve s naprahanog Dvora«; ili ona poredba Dubrovnika s Hristom i bludne (?) pučine s Magdalenom); i mnogi su stihovi, opet možda zbog rime, vrlo nejasni i koji put besmisleni.

Slika na kojoj se vidi groblje, crkvice, čempresi može u nekim ljudima da pobudi sentimentalan štimung, za koji oni misle da je umjetnički doživljaj. *Lapadski soneti,* koji su puni aluzija na neke stvari, pobuđuju u nekim ljudima baš takve sentimentalne štimunge. Ali niti su takve slike pravo slikarstvo, niti su takve pjesme pravo pjesništvo.

Kod Prohaske sam čitao da se Vojnović smatra učenikom Dantea, Manzonija, Dickensa. Može biti, ali se ne vidi da bi mu baš oni bili učitelji koliko neki malko manji pisci, koje on ne spominje i za koje možda ni sam ne zna da su mu učitelji; jer nije uvijek lako znati od koga si što naučio. Za to treba onaj naročiti talenat, koji očito nema ovaj po vlastitom mišljenju bogodani pjesnik i vođa naroda.

»Književna republika«, god. 2/1924, str. 367—370.

TRI ZAPISA O PJESNIŠTVU

SIMULTANO PJESNIŠTVO

Potreba je da velimo nešto o simultanosti koja je kao riječ doprla i u našu zemlju i koju u nas ponavljaju dvije, tri papige, ne shvaćajući, naravno, značenje te riječi u novom pjesništvu, kao ni tolikih drugih riječi koje se toliko čuju, kao: kozmos, metafizika, apstrakcija, konstrukcija itd. No uvijek su neuki i u isti mah pretenciozni ljudi voljeli ponavljati riječi, osobito tuđe, kojima ne znaju značenje.

Brzina postignuta tehničkim izumima u naše doba morala se opaziti i u umjetnosti, navlastito u literaturi ovoga doba: jer, naravno, ne vidi jednako stvari čovjek koji pješači ili putuje na kolima, i čovjek koji u automobilu, ili ekspresu prođe neku čitavu zemlju za dan. I kako je jedan francuski kritik nazvao Rimbaudovu liriku lirikom čovjeka koji pješači, tako bismo mogli literaturu nekih novih pisaca (recimo Cendrarsovu) nazvati literaturom ljudi koji prolaze svijet u ekspresima. Iz te brzine gledane stvari ne samo da se prikazuju drukčije nego u brzom slijedu dolaze u nove relacije: izazivlju, dakako, nove doživljaje.

To skraćenje vremena i prostora, te nenadane i nove relacije između najrazličitijh stvari, izražene u literaturi, dobile su ime: simultanost.

Tu riječ u tom smislu čuli smo po prvi put iz onih manifesta koje su prije desetak, dvanaestak godina objavljivali talijanski futuristi. Poslije u Francuskoj bila je i čitava pjesnička škola simultanista; a 1916. dadaisti su u Zürichu počeli opet govoriti o simultanosti (osobito osnivač Dade, Huelsenbeck).

Simultanost zapravo znači istovremenost (različitih događanja po vremenu i prostoru), ali naziv nije sasvim precizan za ono za što se počeo upotrebljavati u literaturi. Jer premda se dva ili više događanja mogu zbivati i zbivaju se doista bezbrojni — u isto vrijeme, ipak je nemoguće ljudskom mozgu da u isto vrijeme doživljuje više događaja. Takva je simultanost fiziološki nemoguća. Stimultanost, dakle, u literaturi ne može značiti istovremenost, nego brzo ređanje (impresijâ, slikâ, misli).

*

Soffici, ako nije bio prvi, bio je svakako između one najprve dvojice trojice evropskih pjesnika koji su počeli pisati simultane pjesme; isto tako je bio od prvih koji je počeo naročito upotrebljavati tipografiju kakva se viđa u novih pjesnika u ovo desetak posljednjih godina. (On je možda i začetnik kaligrama kojima se poslije proslavio Apollinaire). On je već napisao i posebnu estetiku o simultanosti, lirskim kemizmima itd.

Soffici je svoju futurističku estetiku napisao nekoliko godina prije nego što je objavio, i makar je se nije odricao — jer je onda ne bi ni izdao, u predgovoru veli: »Htio bih pridodati da mi se danas, kada skupljam u knjigu ove teorijske napise, poslije novih razmišljanja i iskustava, problem umjetnosti prikazuje drukčijim i mnogo jednostavnijim nego u doba kad su bili prvi put objavljivani.«

*

Vožnja u automobilu, ekspresu, aeroplanu, nije sama izmijenila sliku svijeta — makar neki naivno vjeruju u to — nego znanost uopće. Šta je naša vizija svijeta koju imamo gledajući ga iz automobila, prema onoj koju nam otkriva moderna fizika: vizija nezamislivih rotacija. Naravno, nije samo

vožnja u automobilu i ekspresima kroz svijet dovela, u suvremenih pisaca, do te simultanosti, do toga brzoga redanja najraznovrsnijih stvari. Priznajmo toj brzini što joj pripada, ali ne vjerujmo naivno i snobski da će brza vožnja promijeniti čovjeka.

Ne možemo se složiti s Ardengom Sofficijem (koji je napisao nekoliko možda najuspjelijih simultanističkih pjesama) kad vjeruje da brzina umanjuje osjećaj o neizmjernosti; jer ako je možda Globus za naš osjećaj manji, ostaje još dovoljno neizmjernosti, ne bojmo se, ostaje sav onaj neizmjerni i nezamislivi prostor, koji je baš u naše doba razvitkom astronomije neizmjerniji nego ikada prije.

Ne dovodi do simultanosti u današnjoj literaturi samo vožnja u automobilima i ekspresima nego sav život današnjega čovjeka, današnjega čovjeka koji rastvori novine i u nekoliko časaka mu prođu kroz mozak najrazličitiji događaji sa svega Globusa: današnjega čovjeka koji se svrati u kino i kojemu ispred očiju prolaze slike svijeta od trga Sv. Marka u Veneciji do južnoameričkih prašuma kroz koje skaču tigrovi. Začuđuje me što u tomu brzomu redanju najrazličitijih stvari nisam se namjerio ni u jednoga pisca koji je pisao o današnjoj literaturi, na objašnjenje groteske, tako česte u stihovima najnovijih pjesnika. Premda je u ovom slučaju groteska neizbježiva. Zamislite u brzom slijedu Pašića u parlamentu, šakala koji laje u noći, obred u crkvi, smijeh kokote itd. pa je groteska gotova.

Nemoguće je da isto pjeva o stvari pjesnik koji je gleda kao tvrdu materiju i kao rotaciju atoma.

Od stvari koja je naravno pod mikroskopom drugačija nego pod običnim okom, nastaje i drugačija emocija.

[Simultana] pjesma je dakle bokor. Nekoliko cvjetova više ili manje čine bokor bogatijim ili siromašnijim, ali ga ne mijenjaju bogzna koliko; on ostaje i dalje bokor.

Drukčija je pjesma koja je organizam (i koju ja volim više nego kad je bokor). Organizmu ne samo da ne možeš oduzeti dio, pa da taj dio bude i dalje živ, ili da to oduzeće ne bi bilo opasno i po život samog organizma; nego — što je još

glavnije — svaki dio organizma dobiva snagu od drugoga i daje je drugome: svi se dijelovi među sobom jačaju; kad bi se i mogli zamisliti živi svaki za se, suma njihovih razdijeljenih snaga ne bi bila jednaka snazi cjeline.

U pjesmi kakva je *Duga* (Sofficija) svaki stih, ili gotovo svaki stih, jest po jedna mala pjesma, zasebna. U tom je razlika između nje i drugih tolikih koje su samo elastične kao ona, ali ništa drugo; u kojima ni jedan stih nije za se pjesma i svi opet nisu pjesma, nego samo istovarenje kakva bijedna mozga.

Mogućnosti VI, br. 8, god. 1959.

PJESNICI O DUŠI

Pjesnici govore i o duši. Duša je možda još i danas najčešća pjesnička riječ.

Ali zašto da u našim pjesmama imamo drugu predodžbu o duši nego što je doista imamo danas.

Pjesnici koji nisu pravi pjesnici, mislim oni koji ne vide svijet svojim očima nego očima pjesnika iz prošloga vremena, uvijek zaostaju za znanošću; zaostaju za samim sobom; lažljivci od nesposobnosti — moglo bi se reći: od poezije. Prava poezija se čini publici, kritici u prvi čas, sasvim nepoetična. Kao što promjena svjetla u prvi čas čini stvari tamnijima... dok se oči ne priviknu i ljudi ne uvide da je to svjetlo jače i da se sad bolje vidi. (Neke se oči priviknu tren ranije, nekoje tren kasnije).

PJESNICI O SMRTI

Pjesnici govore o smrti kao o nekoj osobi, kao o nečemu što ima tijelo, što je materijalno.

Ja ne mislim na one koji je vide — tačnije rečeno: govore kao da je vide a ne vide je — kao kostur s kosom koja kosi.

(Ovdje je metafora dovela do personifikacije). Nego mislim na one koji joj daju ikakvu materijalnost, kao da je ona bila žena itd.

Zašto se ne bi vidjelo i u našim pjesmama da je ne zamišljamo i da ne možemo zamisliti kao nešto materijalno, nego kao nešto nevidljivo, nečujno, neopipljivo, nepristupačno ikojem čulu.

Antun Branko Šimić: »Sabrana djela« I, 1960, str. 322—325.

S T A N I S L A V Š I M I Ć

SUVREMENI KRITIK

Smisao dviju riječi, svakom shvatljiv, svakojak je: ne razumije ga svak jednako, i tako je objektivno neodređen i nejasan; dakle je neznan. Takve su dvije riječi: suvremeni kritik — ime teme o kojoj evo počinjem pisati. Neznan je smisao suvremenog kritika, jer svaki prilog, u domaćim književnim revijama i ostalim publikacijama, u kojima se govori o knjigama i književnosti, smatra se za kritiku, ne samo od njegovog autora već i od nestručnjaka čitača.

Smiješno mi je jer se bunim protiv suvišnosti (isto tako kao što se brinem za potrebe) da u toj prvašnjoj rečenici rekoh »ne samo od njegova autora već i od nestručnjaka čitača«, kao da ti autori u svojoj biti nisu isto što i nestručnjaci čitači, i mogao sam te obje vrste zanimatelja za književnost nazvati istim imenom. No rekoh tako da pokažem kako ipak razlikujem ljude koji čitaju književnost: poštujem nestručnjake koji samo čitaju, a gade mi se oni koji, nemajući duha, čitaju, mudruju i sude o pjesništvu i propovijedaju o zadaći duha.

Štošta je meni smiješno što je drugome i te kako potrebno. Smiješno je, recimo, što netko drži da piše kritike, a to nisu kritike; njemu je to potrebno da udovolji svojoj taštini, i možda jer tim pisanjem zarađuje novaca. Smiješno je voditi računa o takvim piscima, ali je neupućenima potrebno da razaznaju šta je književnost a šta brbljanje. Smiješnost je potrebna i važna kao uzduh, kao rad. I često je potrebnije i

djelotvornije za opću korist učiniti samog sebe smiješnim nego drugoga. Ali jao tomu drugomu: dotična se zabava održaje na njegovoj glavi.

I

Staračka je čežnja za smirenjem i utočištem pred životom perpetuum stabile, a to je kob kojoj je rob naša kulturna dob. »Kritik« je tome krivac. Taj »Kritik« je loš i naivan naučenjak, koji je naučio i navikao ogledavati književne i umjetničke stvari, po naučenim ih pravilima ispravljati i među »rđave« ili »dobre« spravljati. Naučenjak, pametniji ili gluplji, može biti svatko. Pravila su stalna i nepromjenljiva; prema njima se ravnaju i ispravljaju stvari za koje su ona napravljena. Književnost, ko i svaka druga umjetnost, nije savršena i završena spoznaja ili nauka, koja se može proučuvati i naučavati kao dokrajčena, dogotovljena znanost. Kao što o živim jezicima gramatika i sintaksa mogu podučavati tek kao o oblicima njihova razvijanja, a ne kao o njihovu konačnu razvitku (što je kadra kod mrtvih jezika), tako se i o književnosti može smisliti nauka, poetika, estetika, ali one ne mogu biti svršeno pravilo za nesvršene i vječno iduće njezine putove, koji su nedokučivi kao oni prirode.

Suvremeni kritik osjeća, shvaća, reagira na život umjetnosti, prošli i sadašnji, sa svoga suvremenog stajališta; nema tako svete prošlosti, kojoj on mora i smije odavati poštovanje. Prošlost je... prošlost. Tek je vrijednost iz prošlih vremena vrijedna i danas, što ne priznaje današnji duh, dotično s čime se posljednja tačna spoznaja ne slaže, to je i prije nje bila zabluda. Lučiti vrijednost prošlosti od ovih sadašnjosti, to jest razvrstavati ih prema vremenima u kojima su nastala, može imati povjesnički smisao; ali nipošto vremenska razlika ne odlučuje da i vrijednost mora biti različita. Duh koji se pojavio jedanput ostaje onakav kakav jest, stalno. Svaki duh zaista nije jednako prilagodljiv svakoj epohi, ali živ je i onaj tko se ne prilagođava. Također štošta,

čime se bivše doba ponosilo, ali što su nosile samo svijesti zavaranih, donosi se i pozdravlja na nesreću, i dan-danas, te ga podnosima na ruglo i na poniženje čovještva.

II

U domaćoj se književnosti više puta pokušavalo proturiti krivo mišljenje da pjesnik ne može biti kritik. Ne samo da je najobičnije nego je i najrazumljivije što su te dvije vrste pisaca utjelovljenje u jednoj te istoj osobi. Lirski pjesnik na priliku najpronicljiviji je i najkritičkiji kritik lirike, njezin tumač pronalazač najvećih problema poezije. Nabrajati imena onih koji su i kritici i lirici u isti mah valjalo bi samo kad bi ona bila rijetka i kad se ne bi moglo tvrditi da se mnogi, i to dobri kritik, okoristio kritičkim zapisima pisaca koji se nisu bavili kritikom, ali su pri stvaranju svojih djela naravno došli do mnogih kritičkih iskustava. Također inače lučiti kritika od drugoga soja književnika nemoguće je: svim književnim vrstama, pa i kritici, da budu umjetnost, potrebna je pjesnička intuicija; u kritikama često je toliko lirike, u lirici kritike, u romanu oboga spomenutoga. Stvaralačka sposobnost očituje se često i u elementima različitim od elementa one vrste djela iz kojega se to očitovanje događa. U najboljim djelima agiraju svi književni rodovi. Umjetnost je reakcija na život: kritika života. Pojam umjetnost je pojam kritika. Umjetnosti uopće moglo bi se nadjenuti tačnije, određenije ime: kritika.

Isticanje da je kritika nadasve potrebna kultura, i to kao imutak koji da drugačijim suradnicima književnosti ne treba, nastaje zbog toga što se ne misli kako je u ovo vrijeme kulture, veće nego je imađahu bivša stoljeća, u današnjem životu, koji kultura sve više ispunjava, svaki nekulturni književnik — rđav i gotovo nezamisliv: ne može netko govoriti umjetnički ili inače o životu ako ga ne poznaje. Jer su nekulturni, većina domaćih pisaca nije uopće kadra osjećati i misliti suvremeno, dotično nepoznatost u stvarnosti oni ne dokučuju i ne spoznavaju — a umjetnost je spoznaja. Pripadati jednoj

epohi znači biti sposoban pa izvršavati njezine zahtjeve, boriti se u jednom od stavova koji u njoj nužno nastaju. U sveopćem domaćem zamjenjivanju stvari najobičnije je da se kritik naziva tko ima nešto kulture, dotično koji je štogod naučio o literaturi pa tu svoju nauku predaje drugima; ne zna se da stvaračka intuicija omogućuje da netko umije kritizirati, a kultura opća i umjetnička, da je tek potrebno naučno pomagalo pri shvaćanju materijala u književnom djelu. One koji su samo naučenjaci ili izvjestitelji lako je prepoznati: bez sustezanja pišu »kritiku« o svakom pjesničkom djelu što im dopadne u ruke; nemaju ništa od pjesničke prirode — ona naime ne dobiva svoj unutrašnji motiv od svega i svačega, a bez njega nema u pjesništvu ništa.

III

Umjetniku se kritiku narivava predmet kao misliocu logički problem. Tema se kritika rađa u njemu samom i nagoni ga da je izrazi. Lučenje djela na sadržaj i formu i ideju u njima može biti samo fiktivno. Ideja se procjenjuje sa socijalno-historijskog i filozofskog gledišta. Kritizira li se ona, kao nešto posebno, u kritici ne bi, kako treba, odlučivali kritikovi umjetnički instinkti — a baš njih, svoju strast doživljaja, mora pokazati. Analizirajući formu, kao sistem radnja koje se u djelu zbivaju, (radnje su u djelu izraz osnovne zamisli i tendencije, a taj izraz je snaga koja vlada tendencijom), kritik uviđa autorovu moć i vrijednost djela. Kao i svaki autor (auctor, a to je nastalo od latinskog glagola augere, što znači povećati), tako i kritik ima sposobnost da vidi mnogo i više stvari nego obični promatrači. Njemu nadođu same od sebe pojedinosti djela prilikom doživljavanja. Umjetnina začuđuje; kritik od tih iskušenih čuđenja sintetički rekonstruira duhovni stav pisca i umjetnički prikazuje elemente forme njegova djela; rekonstruktor je umjetničkog djela kao što je pjesnik rekonstruktor prirode. Tako kritika znači osjećanja i mišljenja njezina autora; i to više: impresije i primjedbe što ih onda on nadodaje djelu koje kritizira, nego

one što ih od njega dobiva. I one koje dobiva onakve su kakav je sam. Suvišne su na priliku pisarije o kakvoj knjizi, u kojima se razlaže šta se u njoj zbiva — šta se hoće a šta ne; u dotičnoj knjizi o tom piše tačnije i potpunije. Knjiga se u kritici ne ogleda. Ogledalo — kao metafora za kritiku? Nepromišljeno je. Ako su kakvi zapisi zaista objektivni kao ogledala — to manje su kritika. Ogledalo niti osjeća, niti misli; njegova je objektivnost subjektivna nekritičnost.

Umjetnost stvorena od umjetnosti stvorene od života, kritika je duhovno uzvišenija od umjetnosti; potonja je to veća ukoliko joj autor ima više kritičkog duha. Umjetnost je u relaciji prema kritici kao život prema umjetnosti. Pravih je kritika malo, jer je kritika najteža umjetnost: i onomu koji je piše i onomu koji je čita. — Umjetnost koja je načinjena neposredno od života osjeća se i shvaća lakše i kritičkije, jer je život bliži i poznatiji; doživljaji i spoznavanje životnosti u pjesništvu često su gledanja svojih vlastitih osjećaja, te je u njemu čitača teže zablenuti i prevariti.

IV

Ima i proze i poezije koje su pristupačne samo malom broju ljudi. Nije svak jednako moćan da doživljuje pjesništvo; navlastito neke lirske tvorevine, koje u umjetničkom smislu mogu biti najbolje i najveće, a ipak, da se mogu razumjeti i osjetiti, potrebno je imati, osim naravnih umnih i osjećajnih sposobnosti, umjetnički odgoj i kulturu. To je potrebno i za muziku — kako je mnogima poznato — a često lirika nije manje teška i apstraktna nego muzika, a obje nego matematika. Teškoće shvaćanja lirike i kritike slične su naravi. Za obje su samo čitači koji su kadri doživljavati neobično, nekonvencionalno — shvaćati i ono što nije primitivno, u čemu je izražena životnost koja ne obitava u svakome čovjeku, koja može biti razvijena samo u proživljavačima i istraživačima ljudskog duha, te je jedino njima i sličnima ta životna i, prema tome, umjetnička forma shvatljiva. Veliki je kritik kao i veliki lirik — nepopularan. Spoznaju ga i poznaju njegovi

po duhu bližnji. To zajedničko kod kritika i lirika često je svojstvo jedne te iste osobe: ona je kritik: lirik i lirik: kritik. Tip takvoga pisca je Nietzsche nazivao: Erkenntnis-Lyriker; u njemu su sjedinjeni umjetnik i mislilac, te mu se ne može odrediti granica između kritike i poezije, spoznaje i pjesničkog osjećaja.« »Ništa nije«, uzviknuo je jednom prilikom Thomas Mann, »neumjetničkije od zablude da se hladnoća i strast isključuju!«

Strast riječi, koju učenjak nema, jedinstvo jezika i afekta, to čini kritika kao i pjesnika. Ne misao — ona je uvijek u svijetu, dotično ne može biti nova, jer je postala zajedno sa svijetom prije pjesnika i mislioca, misao nije sadržaj koji odlučuje u kritici. (Ko može i inače tvrditi da je neka misao originalna, da nije u koga pozajmljena!) Samo doživljaj svijeta i života u jeziku čini da umjetnik tim jezikom veli misao koja je zbilja njegova; on ju je našao, makar je možda i prije njega bila nađena. Kritik je — stil. I nema većeg poniženja za kritičko stvaranje nego kada se kritika naziva: »posrednik između književnosti i publike«. Rijetko se kada kritik približuje publici da bi mogao posredovati. Prije bi se moglo reći da pisac »posreduje« između kritika i publike; da na priliku roman Thomasa Manna dokazuje svojom umjetničkom zbiljom njegove eseje, kritičke formule, sintetizirane zaključke i zakone o literaturi; da pjesme i kritike Karla Krausa (u mjeri koja je valjda najveća u cijeloj svjetskoj književnosti) jedne druge međusobno prikazuju, tumače — jedne druge sačinjavaju kao čovjeka srce i razum: čitavi su fragmenti kritike — poezija, čitave su strofe — estetične spoznaje, te kritika i satira. Dokle bih i koliko bih morao ispisati kad bih navodio i prikazivao slične primjere počev od Baudelairea i Mallarmea pa do Valerya i Rilkea — sve do posljednjih pjesničkih revolucionara: Majakovskoga i Berta Brechta!

V

Šta je zaista knjiga, umjetničko djelo — kritici? Ništa drugo nego simbolični materijal na kojem se prikazuje i dokazuje ideja umjetnosti. Onaj koji to čini, kritik, nije nikakav junak po balkonskomu rasnom shvaćanju, koji tabači jer je

jači, koji na mejdan izaziva drugoga junaka i nadhrve ga ili ubije samo zato da drugi zinu od čuda i divljenja njegovu divljanju, što pogubi gorega ili boljega od sebe; niti je kritik dobričina i opraštač koji sve odobrava i oprašta. Kritik je onaj koji u svakom slučaju, moralnom i logičnom stvaralačkom snagom iznosi duh umjetnosti, po čemu se može vidjeti kako izgleda i kako mora biti djelo pjesnika. Vrijednost kritike ne ovisi o djelu povodom kojeg je napisana; može biti mnogo bolja nego njezin motiv, i obrnuto. Neznatnost motiva ostaje — znatnost kritike. Kraus povodom jedne glupe žurnalističke ili književničke rečenice uobliči besmrtnu satiru od nekoliko desetaka stranica, feljtoniste ovjekovječuje jednim aforizmom kao Baudelaire crve jednim stihom. Kada bi kritik bio »posrednik« između pisca i publike, što bi bio onda kada pisac ne znači ništa? Kakav je to »posrednik« između književnoga ništa i publike, što bi često kritik morao da bude? Ono što je ništa publici ne treba. Kritik, dakle, povodom ništetnosti mora stvoriti kritički nešto. Bez obzira na pravi smisao riječi »posrednik«, ona nikada ne može značiti kritik — osim kada bi se tim izrazom nazivao svaki pisac: jer posreduje svojim djelom između samoga dotičnog djela i čitača. Baš je »posrednik« »posredovao« djelotvorno, kao izazivač, da se osvrne na domaću kritiku — na »posredništvo«, na nečistoću papira u revijama i novinama što se zove: feljton, prikazi, bilješke, pregled knjiga. Ne zato što je nemoguće u nekoliko redaka ili rečenica izraziti kritičku temu povodom neke knjige, dotično ne radi kratkoće teksta, nego pameti — koja izmišlja i »miješa pojmove« u tim feljtonima i bilješkama i ne može misliti dublje i dulje, neobičnije i odličnije — treba podsjetiti: cacatum non est dictum!

VI

Kritika je autonomna kao i svaka druga vrsta književnosti. Moguće je da njezin utjecaj bude na književnost djelotvoran; no i ona nastaje i oplođuje se od analize pjesništva, od spoznaje o njemu. Kriterij kojim je pjesnik sudjelovao pri izrađivanju svoga djela također se kritički opire kritici: tako je

ona kritika kritike. »Stvaralačka« i »rušilačka« — to su dva adjektiva kojima neznalice označuju kritiku; riječ stvaralačka: razumiju u smislu odobravajućeg kritiziranja: povlađivanja, a rušilački: u smislu poricajućemu, kuđenja. Tako razlikovanje, lučenje kritike na vrste, nastalo je također poradi površnog, krivog razumijevanja Goetheove rečenice: »Tko se baci na negiranje, razara sam sebe i iščezava u dimu.« Da se ko urazumi — Goethe je u svojim pismima pisao da će stvarač »znati da upotrijebi i mrske stvari«. On je, dakle, protiv kritike ukoliko nije stvaračka u smislu pjesništva, ukoliko nedjela u pjesništvu ne iskoristi u umjetničko kritičko djelo.

VII

Za najvažnije u kritici mnogi drže — sud; stalno je označuju po njemu, i to epitetonima: negativan — pozitivan; »negativna kritika« da je — kada ona djelo koje kritizira niječe ili kudi; »pozitivna kritika« da je — kada povlađuje ili hvali. Sud je u kritici — što je tendencija u umjetnosti. Ni nesmotrenjacima ipak nije palo na pamet da, zbog tendencije koja poriče vele: »negativna umjetnost«. Ako se, namjesto umjetnost, kaže kritika, odmah misle na sud o njoj, vele — »negativna kritika«. Bit će to stoga što se za kritiku najčešće izdaje pisanija u kojoj nema ništa nego kakav sud. Ali u tome se slučaju mora za svaku kritiku — odobravala ili kudila — kazati da je: negativna. Hoće li se pravo razumjeti značenje izraza »negativna kritika«, može se jedino u smislu: kritika koja je negativna pojava — koja ne vrijedi. Oprečna njoj je pozitivna kritika — koja vrijedi, bez obzira kakav joj je sud. Omalovažava se makar nesvjesno, kritika kao umjetnost, ako se u njoj gleda samo sud; ponižena je tako — kao da ima svrhu reklame.

VIII

Dobronamjerni kulturni radnici zahtijevaju od kritike: da se zalaže za dobru književnost a protivi se lošoj. Vele: »kritika se ne smije spustiti na nivo trgovačke reklame«. Ali tu

ulogu koju oni preporučuju kritici sami kude tim preporučivanjem. Zar baš time ne traže da kritika reklamira (dobru) i da ne reklamira (lošu literaturu)?

To je protivurječje nastalo od neznanja što je kritika; ispalo je na koncu da je — reklama (bilo za dobro, bilo protiv rđavoga). Također gledati kritiku kao književnu policiju ili suca, kao da je namještena da izvršuje namjere koje potječu radi kakvih interesa što se ne slažu s umjetničkim moralom — zabluda je. Nije li ona autonomna, ne živi li sama od sebe svojim umjetničkim životom — nije svoja, nije kritika: zavisi od stvari izvan sebe, kao plakat koji vrijedi samo za ono za što je i zbog čega je napravljen.

IX

Veličina pisca je u kriteriju. Najveću estetičku i etičku svijest pokazao bi kritiziranjem svoga vlastitoga djela: ispitivanjem umjetničke savjesti u njemu te javnim ispovijedanjem najbolje bi se iskazao. Niko ga ne bi bolje predstavio. U odricanju sebe i u moći poricanja svega što je protiv njega pokazuje se njegova snaga. Tko piše pravedan, pun savjesti roman svoga života, zašto da mu se osporava stvoriti kritiku svoga rada. Čovjek ima više pravo govoriti o sebi nego o drugima: sposobnost treba da upotrijebi na ono što bolje pozna. O Bernardu Shawu prigodom njegove sedamdesetogodišnjice, napisao je Frank Harris esej i poslao ga dotičnomu, moleći da mu o njemu veli svoje mišljenje. Shaw je na to sam napisao drugi esej o sebi i spremio ga Harrisu s napomenom da samo takav mora biti esej o Shawu: u njemu je više protiv sebe navalio nego ga je Harris u svomu kao genija nahvalio. Taj je Shawov esej savjesna samosvijest genija. Ali valjda nigdje nije pisac toliko svoj kritik koliko u spisima Karla Krausa, i zato — jao drugima: kako vidi sebe, vidi druge. On je najočitije utjelovljenje pjesnika i kritika.

X

Kritika ne mora biti od koristi čitačima svojim sudom, svojim mišljenjem; što kritik smatra za valjano, to ne mora biti dobro čitaču. Također slaba knjiga može na nekoga vrlo korisno djelovati. Čitam li dobru knjigu: opažam koliko ne znam i mogu možda iz nje naučiti štošta. Promatram li glupost u životu ili primijetim li je u knjizi, može me potaknuti na posve originalne misli, pobuditi izvanredne osjećaje — kritiku koje prije toga nije bio svjestan.

XI

U prošlosti je kod nas kritika pisana sa svih gledišta koja su moguća u zemlji primitivnoj, a uz to zaokupljenoj samo brigom oko nacionalnog oslobođenja. Ta je briga ostala svojim jadanjem, stenjanjem, naporom, bijesom, bunom i u književnosti — **u** kritici: briga za naciju, a figa za umjetnost. Iznimka: Matoš u mnogo slučajeva. Ive Vojnovića popularnost veličine je patriotski zanos i ograničenost većine. Još uvijek se poteže kulturna sramota koja je ostavljena na diku našem vremenu. Da sam kojom nesrećom zaostao: da slušam pokojnog Skerlića, smatrao bih da su pjesnici (Matoš, Dis!) — dangube i ništarije. Da mislim misli suvremenih kritičkih zapisa, ovdje bih pisao: kritika je sve što čuva tekovine nacionalističkih i estetičkih zabluda tradicije.

XII

Kritika je u nas vrlo omražena; ukratko: ne daju joj živjeti. To protivuknjiževno ponašanje književnika koji nisu kritici jest stoga što ne vole ni misliti na stvari koje su za njih neugodne, kamoli dopustiti da im se one s prigovorima prinose pred oči. Popularno mišljenje, da kritika ima »osobitu ulogu« u literaturi, moglo bi se oprostiti kad bi bar djelovalo da se oko te izvršilice vodi osobita briga. Ali ono je, kao i

svako javno mišljenje koje znači počast, više brbljavost na jeziku nego promišljenost i osvjedočenost u glavi i nego poticaj na iskrenu volju, da se činom potvrđuje važnost onoga što se počašćuje. Dokaz je za to što ono ne misli da je svetogrđe kad kritiku pišu ljudi koji ne shvaćaju ni jednostavnu tuđu rečenicu, kamoli da znaju svoju. Zaista: u pojedinim slučajevima takva je kritika u nas za književnost odlučna — ali kratkog vremena, ukoliko djeluje kao reklama; kad bi to bila općenitost, književnost bi nam bila najgora nagrda. Kritika, koja zbilja zaslužuje da se tako nazove, u nas je nemoćna da na literaturu ima utjecaj. Autokritika pisaca — kad valjala, kad nevaljala — još uvijek posve samostalno sudjeluje pri nastajanju književnosti.

Već je Matoš počeo odgajati stablo umjetničke kritike, oko njega je nastavio i vodi brigu i dan-danas po koji izopćenik (kojega javnost ne smatra za kritika. Dotično je stablo tanko i samotno, i visini njegovoj nisu dorasli talenti većine pisaca, da bi s njegovih grana mogli ubrati potrebno im kritičko znanje. Pokraj veličine toga stabla većina ih, namjesto lične koristi, imaju samo osjećaj svoje vlastite malenkosti, a mnogi i potpune književne ništavosti: zato mu potkopavaju tlo gdje god mogu — nastoje ga na razne načine iskorijeniti.

Dalekozor duha, 1937.

PRIPOMENE O POEZIJI UJEVIĆA

Već je prošlo četiri desetljeća otkada se Augustin Ujević prvi put objavio pjesmama u knjizi, u skupnoj zbirci *Hrvatska mlada lirika,* 1914, a trideset pet godina otkada se, 1920, oču njegov *Lelek sebra,* lelek s kojim se, 1926, uskladi zvuk *Kolajne* Tina Ujevića, koju je skovao nekoliko godina prije negoli se ona zasja na vidjelo; iznenada, 1932, dojuri čuveno njegov *Auto na korzu,* a 1933, zazvoni *Ojađeno zvono njegove* poezije. Iz sviju pjesama što ih objavi do 1937. bude skupljeno obilje lirike i izdano pod nazivom *Pesme,* a petnaest godina poslije toga, 1952, iz sve mu poezije koju je dotad objelodanio, sabrana je *Rukovet* pjesama. Punu dvadeset i jednu godinu nakon knjige *Ojađeno zvono* — u kojoj nije izbor iz drugih zbiraka njezina autora — e v o j e d a n d i o Ujevićeve p o e z i j e k o j a, osim nekoliko pjesama, dosad nije o b j a v l j e n a u n e k o j k n j i z i: istesan već prije svjetskog rata II, napokon se može vidjeti barem djelomice, *Žedan kamen na studencu.*

U svim su tim knjigama, po prilici, dvije trećine pjesama koje je taj pjesnik uopće napisao. Ostale su u književnosnim smotrama, hrvatskim i srpskim, u tjednicima i dnevnicima, u almanacima i kalendarima, u ponekom listu kojega je izišlo tek nekoliko brojeva, ili se pojavio samo jedanput, pa i u znanim i zaboravljenim zbirkama kakvih literatskih skupina; a priličnu količinu poezije u rukopisu — možda djelomice vrednije nego ona koju je objavio — Ujević je izgubio u svojim boravištima (u tim gubilištima poezije): u Zagrebu, u Beogradu, u Parizu, pa u Zagrebu, u Beogradu, u Imotskom, pa opet u Zagrebu, u Beogradu, u Sarajevu, u Splitu, i napokon u Zagrebu. Je li mu žao zbog toga što je izgubio? Je li mu drago zbog toga što je objavio? Pa i spomenute Ujevićeve knjige nisu izašle po kakvu njegovu naročitom hajanju da iziđu, nego više s pomoću nastojanja kojega poštovatelja njegova djela. Toliko mu je dovoljno vlastito mišljenje o svojoj poeziji i prozi da se na ono što o tim njegovim proizvodima kažu drugi obazire, vjerojatno, stoga da dokaže kako njihovo mnijenje ne prezire, premda mu je do njega stalo koliko do lanjskoga snijega, od kojega neće ozepsti i na kojemu se neće skijati. Vrijeme je da se tomu pjesniku napravi spomenik tako što mu se izdadnu sva njegova djela.

> Never forget what, I believe, Was observed to you by Coleridge, that every great and original writer, in proportion as he is great or original, must himself vreate the taste by which is to be relished; he must teach the art by which he is to be seen...
>
> *Wiliam Wordsworth* (1807)

Ujević već stvara ukus kakav treba da bude u čitalaca da bi osjetili i shvatili i zavoljeli njegovu poeziju; ali stvara ga malo-pomalo. Od njegove sasvim izvorne poezije, naime od mnogih olujnih i prapočelnih zvonova i zvučenja njegova *Ojađenog zvona* većina je čitalaca, prije svjetskoga rata II, zazirala, jer da su »nerazumjivi« i »nepoetični«: vrijednost im glazbe čulo i ćutjelo i uvidjelo malo njih. O tomu je pjesnik bio svjestan:

Ugovor je s društvom dužno poštovanje
utezi i mjere za glave što sude.
Ali o mom trudu ne postoji znanje,
niti ima mjera što će tek da bude.
— — — — — — — — — — — —
već se razlikuju ljepote i slava.
A do pravde vodi sunovraćen rječnik
i do čiste biti izbrušena prizma.

Ljepota je vrlo ozloglašen liječnik
i stvaranje svijeta usred kataklizma.

Nisu prave misli na dohvatu ruke.
Mrki psi stražari spavaju na pragu.

Danas se može kazati: Ujevićev pjesnički jezik posljednjih se godina proćućuje i shvaća, te se pod njegovim utjecajem razvijaju i neki mladi talenti i tako svrgavaju s vlasti u književnosti feljtonistički i reporterski žargon liriziranja —: žargon što ga poneki stariji spisatelji i neki mlađi nasljedovatelji proglasiše za bogodanog monarha u poeziji i jedva dospješe dotle da podnesu *Lelek sebra* i da se razblažuju proljetnim sjajem i mečinom *Kolajne* i njezinom tugaljivošću, a čudan im je *Auto na korzu*, jer da se eto vozi i po mjestu gdje je to zabranjeno, i da se pod nazivom pjesme njime uvozi štošta u poeziju, što u nju ne pripada. Kako bilo, tom vožnjom rastjerava se s korza poezije nacifrana poetičnost, a ljubazna i napudrana, i mlada i stara, frajla-lirika izgoni se iz javnosti u svoje privatne odaje.

Unatoč tomu što je Ujevićeva poezija već urasla u hrvatsku književnost, što se u njoj primila, referenti o književnosti, kao da nisu slijepi kad bulje u taj svoj predmet, nego kao da tu sljepoću samo hine, obiđu oko te poezije: neće da je dodirnu, jer je ne mogu dokučiti. Neki, dosad u književnosti nepoznati, mladi ljudi, prije nekoliko mjeseci, dotično prije koju godinu dana, objaviše skupa dvije zbirčice svojih stihova, pa u tim knjižicama i nekoliko Ujevićevih pjesama. Koliko mi je poznato, nigdje u povodu toga nije rečeno javno ni riječ, barem o tome kako Ujević, divaneći među »malim i nepoznatim« ljudima, običava i svoju poeziju objelodanjivati zajedno s njihovom. Ime Ujevića, kao pisca, popularno je toliko da je građanima literature postalo obično; oni prema imenu pisca cijene njegovo djelo (dakle smatraju da je ono obično) a ne prema njegovu djelu njegovo ime. Pokušajima da se to djelo omalovaži ne svjedoči se o svomu kritičkom talentu da nije falsifikatorskoga kova i onda kada je iskren. Neki pokušavaoci takvih pokušaja iskazuju se smionošću koja, kao odlika im karaktera, nije nezanimljiva moralistu.

Pjesničko djelo, o kojemu nema kriterija izvan njega, osamljeno je i nerazumljivo sve dotle dokle god ga kritik ne razmljeno je i nerazumljivo sve dotle dokle god ga kritik ne razmotri i u njemu smotri kriterij po kojemu ga kritički razjašnjava, kako bi ga, barem donekle, čitaoci mogli shvatiti. Ako ono, kao Ujevićevo, utječe na kojega pjesnika što je čitaocima jasan, onda se tako, posredno, njima približava i objašnjuje. Kada je Ujević napisao svoju najizvorniju poeziju, između 1925. i 1940, ni jedan mladi pjesnik u nas ne bijaše dosta sposoban da ta poezija na nj utječe: bila je ispred vremena u kojemu je postala, te je nadmašivala duh suvremenika, nije im ga uzbuđivala. Pojedinci što se u ovo posljednje doba u nju počeše ugledati većinom su iz naraštaja koji se rađao u svijet kada i ona. Društvu, u kojem je postalo, pjesničko djelo je lakše razumljivo i odražava mu ukoliko je ono više ugovor o površnim njegovim osjećajima i potrebama i o privremenoj mu volji negoli je trajan izraz dubokovida i dalekovida talenta. Budući da Ujević ćuti i opaža i razabire mnogostrukosti i zamršenosti i najtananije tananosti današnjega civilizacijskoga života, njegova su iskustva raznorodna i onakva što su jedva naslutljiva, i katkada, jedva oćutljiva, pa ih predočuje isto tako raznorodnim i raznolikim i jedva nazirljivim slikama i izražava jedva naslutljivim smjeranjima (aluzijama). Tko ćutilima i umom nije sasvim sposoban da mnogostrukosti i zamršenosti života osjeća, ili uviđa, ne može biti iskusan u životu koliko je potrebno da bi mogao nazreti i osjetiti šta se sve predočava mješovitim obiljem tih pjesničkih predodžaba. Zbivaju se »poniženja ljepote«.

Groznice u krvi požare mi pale.
No, ako to nisu sni bolesti vrući,
društvu ispadaju kao male šale,
a društvo mi ne da pragu momu, kući.

Oni društvo duše sasvim krivo vide,
sastaje se društvo duša u samoći.

Ja sam k njima došo, no ne oni k meni.
Ni ljubavi naše nisu uzajamne.
Dok na vrhu mome zora se rumeni,
njihove su crne gore jošte tamne.

Rjeđe patnje gube zbiljsko srce mase.

Za nama se sporo vuče mučno vrijeme,
a opet ga riječju ne možemo stići.

Zanimljivo bi bilo istražiti koliko vremena, obično, mine od postanja neke zbilja originalne poezije dotle dok je zaista budu općenito prihvatili barem sami pjesnici i kritici. Može li se to ustanoviti? Ustanovljivo je sigurno da je velika poezija, gotovo uvijek, pastorka vremena u kojemu se pojavi: ono se za nju malo briga, i ne može uvidjeti da je ona čedo kojemu je ono, to vrijeme, otadžbina, premda mu ne mora biti otac. Šta žulja neko doba što će ga budućnost pokoriti zbog takvoga ponašanja!

Roditeljka je velike poezije inspiracija, pa i Ujevićeve. Po tomu izvanrednom stvaračkom nadahnuću pjesnik je drugačiji od običnoga talenta: navru riječi pune dotada nepostojećega smisla, riječi kakvih ni sami pjesnik nije očekivao prije toga. Inspiracija se može zbiti sama od sebe, najednom: kako to, u svomu romanu *Mladost umjetnika*, predstavlja Joyce: »Probudi se u osvit. O, koje li slatke glazbe! Duša mu kao rosom okupana. Po njegovim se uspavalim udovima razlili valovi svjetlosti. Ležaše tiho kao da mu duša miruje usred hladne vode, kao da ćuti tihanu slatku glazbu. Polako mu se duh prene s drhtavom jutarnjom spoznajom, s jutarnjim nadahnućem. Ispunjaše ga neki duh, čistiji nego najčistija voda, sladak kao rosa, uzbuđujući kao glazba. Kako li lako strujaše u nj, strasno kao da ga sami serafini doticahu svojim dahom! Polako mu se buđaše duša i bojaše se da se ne prene sasvim ... Bijaše li to samo čas najvišeg ushićenja ili to bijahu dugi sati, godine i vjekovi? Sve se najednom ukaza u svjetlosti nadahnuća jednoga časa: mnogi magloviti događaji, štošta što se zbivalo, štošta što bi se moglo zbiti. Taj čas je sijevnuo

iznenada kao svjetlost, i sada u nagomilanim oblacima nejasnih događaja neki nerazgovijetni lik zastre laganim koprenama njegovo požarkivanje. Oh! U djevičanskoj utrobi imaginacije riječ je postala tijelom.« Ali inspiracija se zbiva i u časovima dok pjesnik neko djelo radi; ono se probuđuje tim radom pa se od nje tvori djelo. U poemi *Riđokosi mesije*, Ujević zanosno napominje: »Ne rasklapaju se dveri duše kao cvijeće zorom. Valja tući zvekirom. Buditi spavača.« Posebna svjetlost pjesničkoga duha osvijetli i rasvijetli svijet dotada neviđen: svijet po svemu sebi drugačiji od svega dotada, drugačiji po onome što je i kako je izraženo. Makar kako velika, ideja nije nadahnuta ako se očituje da je napravljena samo vještinom i marom. Ne možemo dokučiti kako su nadahnute misli nastale, makar su naočice jednostavne. Inspiracija odvaja od obične realnosti: pjesnik se u njoj može izgubiti: tako u njoj nađe pravoga sebe, onakvoga sebe kakav zbilja jest. Jednu množinu svojih imaginativnih misli Ujević je nazvao *Mjehurići;* a ta jedinstvena i jedincata skupina stihova je od inspiracije o samoj inspiraciji i o svijesti i nesvijesti pjesnika o duhovanju vlastitoga mu stvaračkoga duha. Evo ih dio:

Možda ima taj demon, što pamti svako zrno što je posijao u moj duh.
Ja ne pamtim; ja čujem samo u uhu, gdje šumi i galami.
I bojim se da i drugih harfista bezbroj čuh.
Ja sam prislonio uho k svakom grmu i šuštavoj slami.
Suviše se vjetrina u mojem bubnjiću slilo i sliva.
Suviše učenih otrova u malomu mozgu mi hara.
Do mene vijori šuma, javlja se pčela što se u šašu skriva,
mučena pjesma rječnih bjesova noćna mi spavanja para.

— — — — — — — — — — — — — — —

Svaki je demon znao samo za se i ni za što više.
A ja sam u se primio kleti savez svih riječi.
I zato se silim da sam od bratstva sablasti više.
A ta gužva zloduha uskoču obzorja liječi.
I pustio sam da govor svih bjesova knjigu mi piše,
i mnoštvo glasova zemlje mir ravnotežja priječi.

Tko traži svoje svagdanje privatne osjećaje i misli, malo će ih naći u Ujevićevoj poeziji. Hoće li tko da uživa tako što čitanjem draška u sebi takozvane osjećaje kakvi se izriču riječima sezonskih šlagera, neka ne štije jezik Ujevića, jezik što predstavlja čuvstva i snove i mudrost pjesnika. Poeziju je dokučiti proćućivanjem i proumljivanjem; ona je predmet prouke a ne sredstvo kojim se tkogod časovito naslađuje. Poezija nije štivo čitko i čitljivo čitaocu u svakomu času; niti nam je svaka pjesma jednako pristala i jasna u svakoj nam dobi života. Što se ne izrazi, kad se god hoće, ne može se ni oćutjeti i razumjeti, kad god je nekoga volja. Čitanje nije zabava, nego ozbiljan rad duha. Radova ima lakših i težih. Lirika, većinom, djelo je pjesničke mladosti i predmet mladosne ljubavi. *Lelek sebra,* i *Kolajna,* i mnogo Ujevićevih pojedinih pjesama objavljenih u književnim listovima, zaista su izvrsna lirika; i vole ih mladi ljudi, koji inače zaziru od njegove umnije i dublje poezije. Zanos u dubini manje je vidljiv. Gdje se razliježe imaginativno izvanredno misaona rječitost, nemisaoni i neuki ljudi načuju puku retoriku, u najboljem slučaju nešto kao nerazumljivu glazbu tuđega jezika; blenu u te stihove, kao da su čudovišta a ne duhovna bića, od tajanstvenoga sklada riječi.

I jedan se zakleo da će biti gluh,
da krivo čuje riječ, pjesmu i šum šume;
jer suvišni su svima vid i sluh,
kad nema soka mozga: da razume.

Nu dok Ujević govori sebe, kazuje o tomu svomu govoru; tumači sebe i, stoga što u njemu katkad ima starinskoga i poznatoga, opravdava se:

Čemu da se laže? I kad umre era,
stari osjećaji s usana se gase;
no tumači znadu da to mrtva vjera
licemjerno pušta u sadašnjost glase.

Neživotna matorost i licemjernost konkurira iskrenosti i mladosti i novosti poezije. No sve, napokon, budę okaminom:

Ima osjećaja, što su kao pusti hramovi,
mrtvih bogova, u koje pastva ne vjeruje više.
I sada su prah i zgarište svi plamovi,
kip se na podlozi pred propašću njiše.

Posmrtno

Trag cijelog života urez je na ploči.

Pjesnik koji je umjetnik tako što mu je stih umjetnost od same prirodnosti riječi, a ne od uočljive, i katkada nametljive, vještine u izrazu, Ujević kao da je, često, vojtmanskoga pjesničkoga plemena. Nu u stihovima kojima se prometne u čem-

... Na čas bivam čempres. Ja sam taj rast mrki,
sav u se zaduben i pun mesna mraka.
Okus moje duše napitak je grki,
te bol zemlje varim, taman, u vis zraka.
— — — — — — — — — — — —
Čempresa ne mijenja hod godišnjeg doba.
Uvijek je pokriven on što nema cvijeta.
Postojan je tako taj pratilac groba,
vrlo misaoni promatralac svijeta.

pres pa i u svoj pjesmi *Mrki čempresi,* iz koje su te dvije strofe ima simbolizma pa i bodlerske zanosnosti. Jer je ta pjesma rječitošću bujna i nabujala, u njoj je, mjestimice, rastanjen poezijski smisao; a čudesno je prirodna, kao prirodna pojava. Rilke je isklesao poeziju od jezika, kao Rodin skulpturu od mramora. Iz Ujevića poezija izvire: slap se ruši i šumori i teče rijeka. Djelomice od žurnalističkog rječnika sagradi slikoviti subotnji večernji moderni grad: poemu-regbi moralističnu, poemu *Subota uvečer poslije 9.* Raspjevalija i

suvremeniku ugodnija od *Crepuscule du Soir;* makar je stoljeće od te Baudelaireove pjesme, nije manja velepjesan od nje.

Otkada je počeo objavljivati pa sve do dana današnjega, dakle preko četrdeset godina, Ujevićevi su pjesmotvori osebujni smislom i rječnikom: pjesničkim jezikom. Isprvice lirik čiste osjećajnosti, često oblikovane kao čuvstvena misao, on se što stariji, sve više očituje pjesničkom misaonošću i, kao poeta doctus, učenošću što je u njega postala iskustvom pjesničkim: poezijskim smislom — poezija za čitaoce kojima su moderna znanost i filozofija postali sadržaj svijesti i čuvstava pa su, uz to odgojeni umjetnički, sposobni da prostranu imaginativnost misaonosti i učenosti samoga pjesnika predstave u vlastitoj čitalačkoj imaginaciji: da ga razumiju. Pustolovine pjesničkoga mozga u štivu pjesničkom, i znanstvenom, i filozofskom, to nejednostavno iskustvo pjesničkim umom postaje nadahnuće pjesnika, te ga on slika u stihu baš kao i priprosto svagdanje iskustvo čuvstvima. Ima poezija koja je esej: čuvstvenost koja je i misaonost u metaforama i ritmu. O inspiraciji od čitanja u knjigama govori već Petronius: neque concipere aut edere partum mens potest nisi ingenti flumine literarum inundata — kad kroz duh ne prostrujava silna struja književnosti, ne može u sebi začeti djelo i proizvesti ga. U eseju The World That Books Have Made, W. H. Auden pripominje: »Besmisleno je govoriti o iskustvu 'iz druge ruke', stečenom u knjigama, nasuprot iskustvu 'iz prve ruke' stečenu u životu bez knjiga, jer ljudska bića nisu rođena, kao insekti, sasvim snabdjeveni za život, nego treba da gotovo sve dobivaju 'iz druge ruke', od drugih. Kad bismo se ograničili samo na svoju 'prvu ruku', to jest na svoje čuvstveno iskustvo, još bi trebalo da živimo u šumi i hranimo se sirovom biljnom hranom. Ako je neka izobražena osoba kao nešto niže nego neizobražena, to znači da je vrijednost znanja, koje ona stječe od svoga štiva, manja nego ona koju seljak stječe u razgovoru sa svojim ocem ili sa svojim susjedima. Pomoć tada nije da taj prestane čitati, nego da mu se savjetuje da čita bolje knjige.« Nu i bez tih vjerodostojnih svjedoka poznato

nam je da je u pučkoj popijevci, pa i u narodnoj pjesmi, znanje o svijetu priprosto i oskudno a, recimo, u Kranjčevićevoj, ili u Matoševoj, pjesmi već izobraženičko. Iskustvo iz bilo koje ruke može u pjesnika biti plodonosno. Doživljaji pjesnika u svijetu knjiga mogu postati njegovom pjesmom baš kao i oni u njegovu svagdašnjem životu, svjesno ili nesvjesno. Naivnost lirike doživljiva je i priprostu osjećaocu, a misaonost i znanost poezije iskusljiva je samo učenu misliocu, barem onakvomu što je umjetnički odgojen. Ima izvrsna lirika od opće poznatih misli, ali u velikoj poeziji su misli koje nisu opće poznate, i koje je i sami pjesnik saznao istom pošto ju je napisao. Pjesnik je malokada sasvim svjestan o svomu činjenju pa, često, ne zna potpuno šta sve znači njegov gotovi čin. Vlastito mu tumačenje o njegovu djelu drugi mogu tumačiti drugačije negoli on. Rasijavajući se kojekuda, pa obasjavajući i stvari što su, dok nisu postale poezijom, jedna od druge daleko, i nezbliživе, i nespojive, zrake Ujevićeva duha sjedinjuju ih svojim obasjanjem u cjelinu života pjesme: u viziju u jeziku. Raznoliko i raznovrsno mnoštvo slika u nekim njegovim pjesmama uvijek je cjelovita vizija: u imaginaciji čitaoca koji zna čitati poeziju od svake te slike naslika se i slika okolnosti iz kojih ona potječe, i svekolike te slike prvotno raštrkanih stvari — te slike skupa sa slikama što nastaju od svake te pojedine slike napose — jesu jedna jedinstvena slika: vizija: pjesma. Uočimo i to po čemu stvari, sjedinjene u pjesmi, pripadaju jedna drugoj, po čemu one mogu biti sjedinjene. Znanje o svijetu i doživljaji o životu povećavaju se u Ujeviću i količinom njegovih pjesničkih iskustava, a od toga svega se povećavaju i pomnožavaju njegova imaginativna čuvstva i misli, pa rađa mu se i veće obilje riječi: i nastaje poezija puna mudrosti.

Sam po sebi, rječnik je zemlja velikih prirodnih bogatstava, podzemnih i površinskih, koja su nekorisna onomu što nije sposoban i energičan da ih iskoristi. Potječući od jezikovitoga puka, što obitava u onomu, po jeziku jedincatom i jednom te istom, kraju dalmatinske Zagore i zapadne Hercegovine — odakle je i zbiljnost i predočbenost pripovjedačkog

stila Šimunovića, te priprosta, promišljena i odriješita kritička besjeda i krotka lirika A. B. Šimića, ali ujedno i igrasta epska rječitost *Kurlana* Mirka Božića — jezik Ujevićev, bujnošću izričaja i, pogdjegdje, njihovom šarovitošću, kao što je šareno narodno vezivo, pa sirovošću i krepkošću i čvrstoćom, nije samo obilje ljepota po svojoj vanjštini, nego i po poezijskoj unutarnjosti; po nutrini u kojoj, kao iz daljina davnina, kadikad prisluhneš guđenje onog deseterca što je pun gustine smisla. Pa i »civilizirani« rječnik u toga pjesnika — rječnik žurnalistički i knjiški — zadahnut je prirodnošću govora kakva je u spomenutom kraju, govora u kojemu je malo različitih tonova melodije; različitosti jednoga smisla od drugoga ne izražavaju se u tom govoru toliko glazbom riječi koliko njihovom slikovitošću: raznolikošću slika od pojedinih riječi. Dok u narodu živuje, i pogdjegdje životari, u opasnosti da zakržlja od zatiranja kojim tehnička, i uopće materijalna, civilizacija zatire tradicionalni život, i dok mrtvuje u rječnicima — u onim starijima gdje ga ima — a u knjigama starinskih pisaca, barem djelomice, sabran i oblikovan, da ga ogledamo kao dragocjene starine i rijetke umjetnine u muzejima, hrvatski se jezik uskrisava Ujevićevom poezijom više nego ičijom drugom u književnosti nam od ilirizma do dana današnjega; tom poezijom koja je tako visoka i tako duboka da se pogled onoga koji je kritički promatra nastoji uzdignuti k njezinim visinama i pokušava je dokučiti u njezinim dubinama te mu se pozornost uopće ne svrne na njegove stihove niže vrsti: na tu blanjotinu. Po kojoj se ipak može raspoznati kako je vrsno drvo od kojega se izdjelava djelo. Kritik raspravlja o onim stvarima u pisaca koje su im glavne i njemu najzanimljivije. O sporednostima u književnosti raspredati je kad su one u pisaca u kojih nema književnosno glavnoga i natpoprečno vrijednoga.

Obilje riječi ima i u ponekoga drugoga hrvatskoga pisca, ali veći mu ih dio nije nadahnut pjesničkim duhom, nego je više ili manje građa za rječnik. Nebrojeno mnoštvo svojih riječi Ujević nadzire tako kako to pristaje smislu im i zvuku, njihovoj prirodi: u stihove, u množine svojih stihova, svrstava ih neprispodobivom umjetnošću.

Razlažući o njegovoj poeziji i prozi[1] već dva-triput[2] u posljednja dva desetljeća — a nijednom onoliko koliko bi to bilo potrebno da bude potpuno predstavljeno kakav je i koliki je pjesnički duh u njima — upozorio sam kako se Ujević, u svojoj srži, sasvim razlikuje od bilo kojega pisca u hrvatskoj književnosti i da umije biti najrazličitiji i od samoga sebe: jednim svojim djelom drugačiji od svakoga drugoga svoga djela; sad je lirski čuvstven, sad poezijski mudar; ovdje bistrina, ondje duboka tamnina, tu priprost, tamo kitnjasta rječitost; pa je zgusnut i smiren, ali često se razigrao i raspjevao; katkada je samo slikovitost, a ponekad posvemašnja golota; melodiozan je i opaja običnim govorom; gdjegdje mističan, ponegdje aktivističan; vrlo moderan, ali i pristalo arhaičan. Premalo bi bilo stotinu pridjeva da se iskaže kakav je sve u svomu obilatomu djelu. Silesija mu motiva: raznovrsni su i jedan od drugoga sasvim različiti. Zajedničko tomu svemu samo je njegov jezik. Jezik: ta jedina domovina mnogostrukog mu i promjenljivog duha.

Ujević nije boračke naravi koja se, oćutna, razjaruje i nasrće na svaku svagdanju nepodopštinu; mirna, ali gipka duha, on se opire ozbiljnom mislilačkom riječju koja više smjera protiv općenitog, dubljeg, smisla, što mu je zazoran, negoli protiv njegova jednostranog izvanjskog, uočljivijeg, izdanka. Zato se čini da je pasivna držanja, štaviše i onda kad kritički promatra neku književnu pojavu pogledom u kojega je žestina i ironija smiona kao bijes. U njemu nema pojava starenja o kojima, ispred onoga u kome su, govori: »Strah me

[1] *Ljudi za vratima gostionice* (Naklada Društva hrvatskih književnika, Zagreb, 1938) *Skalpel haosa* (Hrvatska književna naklada, Zagreb 1938). Osim u tim knjigama mnoštvo Ujevićevih eseja i kritičkih članaka nalazi se u književnim smotrama i svagdanjim novinama.

[2] Članak pod nazivom *Ujevićev Auto na korzu*, objavljen 1932, u *Hrvatskoj reviji;* pretiskan u moju knjigu kritičke proze *Jezik i pjesnik*, 1955. Esej u povodu knjige *Ojađeno zvono*, objavljen u *Hrvatskom književnom almanahu*, 1934, pa pod nazivom *Automat slobode* pretiskan, 1936, u moju knjigu eseja *Dalekozor duha.* O prozi *Ljudi za vratima gostionice* objavio sam u Savremeniku, 1938, članak *Totalni pjesnik* i uvrstio ga u spomenutu knjigu *Jezik i pjesnik.*

da izustim riječ kao da je metak — ili uže što davi. — Ne bacam se u vrtlog: da skočim, razbor priječi. — Matorost je u tome što sve manje smijem... Sad cijenim i tašte stvari, i pjesmu s manje žara...« On je vizionar u čijim se vizijama odaje neograničena smionost duha: prodrijeti u najzabitnije i najmračnije zakutke riječi, to jest stvari. Produhoviti najraznovrsnije stvari iz vanjskoga svijeta; najneponjatnije osjećaje i slutnje i misli odjeloviti u jeziku da su vidljivi kao opipljivi predmeti — to je obadvoje Ujević začudno moćan. Koliko je god mnogovrsna njegova poezija po izražajnim svojstvima, koliko god raznovrsnim dobroćama djeluje kao raznovrsne poezije raznih pjesnika — starovjekovnih i srednjovjekovnih i najizrazitijih suvremenih, bili oni predstavnici makar kojih umjetničkih smjerova — glavne joj i najznačajnije odlike uvijek su od njega, pa joj po njima vrsnoća i izvornost. Čuvajući svoj osjećaj da mu na nj ne utječe privremeno mišljenje, ili osjećanje okolice što je potaknuto naletom kakve krilatice, ili časovitom potrebom; pazeći da mu osjećaj bude samosvojan i čist, kako bi taj osjećaj i od njega izvorna i čista misao bili o čovjeku i svijetu onakvom kakvi su u svojoj srži, Ujević je jedan od onih pjesnika kojima nije do čiste poezije, kao svrhe samoj sebi, nego im je poezija oslobođenje od suvišnoga u životu i u kulturi: oblik duhovne čistote i duhovne jasnosti, i oblik jasnosti u kojoj je jasno da postoje i nečistota i nejasnost. Pjesnik filozof? Pobuđen kakvim događajem, osjećaj u pjesnika može biti i takav da od njega postane misao, pa ih oboje mogu biti sjedinjeni, predočeni u jeziku. Proćućenu misao u poeziji osjećamo i umujemo je. Ali u filozofskoj poeziji misao je razvijena sustavno, kao na primjer, u Danteovoj pjesničkoj viziji. Po misaonosti pojedinih stihova, pa i pojedinih pjesama, Ujevićeva se poezija ne bi mogla nazvati filozofskom, ali, dakako, pjesnički je mudra. Kloneći se i same nakane da piše kakav roman, roman ili prozu o društvenoj zbilji, o dogodovštinama oko sebe, ili o zgodama u svojoj mašti; lučeći se duhom od proze životne i književne, makar od nje živi tijelom pa, izvan je i pored nje, svega svoga vijeka usredotočujući u jeziku čuvstvena i umna iskustva, da budu poezija i misao o životu poezije (oblikujući tu misao u stihovima i u prozi), Ujević je neizopačive pjesničke prirode i, poslušan samo svojoj inspiraciji, sveudilj vidi život i svijet onako kakav mu je u imaginaciji: kao slike suvislosti svega postojećega; i ono što je jedno drugom oprečno, i ono što je raznorodno, i ono što je raznoliko — to sve on obuhvaća imaginacijom pa imaginativno oblikuje u skladnu cjelinu.

Sjedinitelj klasičnoga i modernoga duha u poeziji i, u nas, jedincat je predstavnik toga jedinstva, dostojan da ga predstavlja i u suvremenoj svjetskoj poeziji, Ujević je pjesnik kojega djelo u nekoj velikoj književnosti ne bi bilo zanemarivano kao u hrvatskoj: kritici bi objasnili da je ona njime izvanredno obogaćena, i bogatili bi je knjigama o njemu.

Tin Ujević: *Žedan kamen na studencu.* Pogovor, Zgb. 1954.

G U S T A V K R K L E C

A. CESAREC — *TONKINA JEDINA LJUBAV*

Pored Krleže u Zagrebu je sigurno najistaknutiji, a možda i najplodniji pisac August Cesarec. I ne samo to. Oba su pisca na istoj liniji: napredni u društvenom smislu, antiartistični u literarnom.

Nekad urednici zajedničkog lista u borbi za istu stvar, danas obojica, ali svaki za sebe, izgrađuju svoje svjetove. Dok se Krleža popeo gore, u zagrebačko pseudoaristokratsko društvo, među razne Glembaje, Lembache, plemenite Križovce — i kako se sve ne zovu ti »falššpileri«, »fatermerderi« i »erpreseri« — i počeo da im skida maske s lica i da ih na sceni u čitavim serijama, prikazuje u svom njihovom velikom siromaštvu duha, pokvarenosti, perverziji i raspadanju, Cesarec je sišao dolje među ljude, sa periferije; ne samo periferije zagrebačke, već i periferije života uopće.

Obojica dakle, tipično zagrebačka i tipično socijalna pisca, pošavši od iste mete stigla su do dva sasvim suprotna cilja i do dva potpuno oprečna načina realizacije. Krleža danas vlada materijalom na jedan, kod nas besprimjeran način, superiorno, s lakoćom i sa vještinom majstora, dok mu je Cesarec još uvijek podložan, bori se sa njim i to rijetko sa potpunim uspjehom.

Tu je i sva razlika između dva nekad tako srodna i bliska, a danas tako raznorodna pisca. Srodna su bila u pobuni protiv starog i preživjelog, raznorodna su u stvaranju novog i svog.

Možda o tom i ne bi trebalo govoriti povodom najnovije knjige Cesarčeve, ali se veza nameće sama sobom, pogotovo

kada je riječ o piscima koji idu suprotnim kolosjekom od većine naše zvanično priznate a u stvari tako nazadne, nakaradne i zastarjele književnosti.

Stigli smo do toga da se bar otvoreno pitamo: ko to još u našoj savremenoj jugoslavenskoj književnosti vodi računa o duhu vremena, o potrebama života, o previranju slojeva; ko to još gleda u život i u zbivanja bez predrasuda jednog dojučerašnjeg larpurlartiste i bez djevojačke stidljivosti lažnog intelektualca; i ko to još smije da se izdvoji iz dobrog stada ovaca namijenjenih za raj i za život vječni? — da bi opravdao svoje pravo na pero i na potrebe veza svoga produkta sa svijetom.

Danas kritičar nije u zabuni povodom ličnosti, već povodom djela. On mjeri odnose djela prema vremenu, ispituje njihovu moralnu i potpunu vrijednost, njihov značaj za opće dobro ili za opće bolje, ulazeći u analizu intencija i u suštinu stvarnosti. Danas se kritičar ne pita u prvom redu: kako je nešto dato, već šta je u nečem dano; ne pita se kako je neko dao, već šta je stvorio i mogao, ili čemu je doprineo? U doba kad ima artizma na pretek, a prave književnosti ni za lijek i kada je svaki treći čovjek talentiran koliko i pismen, kritičar s pravom pita: koja je korist od te talentiranosti, kakav je plod tolike pismenosti?

Cijela podvala poezije prošlih dana i godina, bezbrojni članci, eseji, studije po novinama i časopisima pa čak i mnoštvo knjiga — sve to nosi neizbrisive pečate uzaludnosti za književnost i beskorisnosti za društvo.

Potrebno je danas i u prvom redu potruditi se oko izdvajanja bar onih elemenata u tom našem, inače vrlo oskudnom i plitkom duhovnom životu, koji nose u sebi klicu svjetlosti, višeg zanosa i čovječnije težnje za napretkom; klicu jedne nove vitalnosti.

August Cesarec je već svojim ranijim radom i djelima pružio dosta dokaza o tom da ima određeni, izgrađeni i jasno obilježeni stav u književnosti. On je pristupio ispitivanju relacija nižih društvenih slojeva, ponajčešće onih kod kojih nije još razvijena ni potreba neke društvene svijesti, i njihovom dovođenju u sukob sa konvencijom društva i okrutnostima života da bi na tim njihovim sukobima ispitao sve reflekse u korist ili na štetu svoje glavne teze: da su se forme iživjele i da treba pronaći i stvoriti bolje.

Tim se smjerom uglavnom ili bar donekle, kretao sav dugogodišnji književni napor Cesarčev: u velikom traženju presjeka kroz slojeve i zajednice, o kojima je književnost još prije dva decenija vodila vrlo malog ili skoro nikakvog računa.

U najnovijoj knjizi, međutim — u noveli *Tonkina jedina ljubav* Cesarec je ostao na periferiji, u zagrebačkoj Vlaškoj ulici, među malim i sitnim svijetom, u »smiješnoj i žalosnoj kući svoga djetinjstva«, ali je kao glavnu temu uzeo neke vrste »individualnu psihoanalizu«.

Glavno lice njegove pripovijetke je Tonka Novoselova, jedan tip Rubensovih žena po spoljašnosti, koja je usprkos navršenoj trideset i drugoj godini, što se tiče Amorovih poslova, ostala »naročit i nenačet izuzetak«. Predratno doba »kinocivilizacije i revolverprogresa«; nizak stepen društvene hijerarhije; jedan mali uvrijeđeni i samotni život i mnogo takvog istog malog svijeta — sve su to sporedni momenti. Glavni je onaj momenat razbuktalosti tjelesne strasti u nenačetoj a već postarijoj i primitivnoj ženi, njezina velika, jedina ljubav i razočaranje i njen zagonetni svršetak.

Cesarec se, zapravo, prihvatio vrlo teškog posla: da uopći jednu ličnost. Da je raščlani i osvijetli unutarnjim osvjetljenjem sa svih strana i u svim odnosima prema ambijentu i vremenu, i da iznese na vidjelo, sa hiljadu pojedinosti, bezbroj malih, krvnih veza jednog bića sa svijetom koji ga okružuje i koji mu je stalno na putu.

Tonkina jedina ljubav je ipak suviše lična tragedija, i prema tome, pored sveg obratnog nastojanja piščevog, suviše lična psihoanaliza izdvojena iz svoje sredine i iščupana iz cjeline koja se javlja samo kao dekorativna pozadina. U svakom retku, na svakoj stranici, sa pojedinostima koje često izgledaju suvišne ili pretjerane; sa psihologijom koja se ponekad koleba između naivnosti i nemogućnosti; stilom vještačkim i često neprirodnim a jezikom tvrdim i oporim, Cesarec stalno mo-

delira svoj lik žene, a stalno ipak ostaje samo torzo, nepotpun, nedovršen i sve dalji od stvarnosti.

»Malena vremena — male teme« uzeo je pisac za moto svoje pripovijetke. Ali povodom malih stvari lakše je reći ili nagovijestiti velike, nego obratno. Pisac je imao sve mogućnosti da stvori jedno odlično djelo: lica, motive, sredinu, pobude... ali nije umio postaviti pravu ravnotežu. U njegovim rukama veliki dio materijala ostao je neizrađen i sirov.

Tako, niti smo dobili umjetničko djelo, niti veliku reportažu, već pripovijetku o jednoj ličnosti koja samo utoliko ima svoje književno opravdanje, ukoliko je njena patnja, među drugima, bila »osamljena«, bez »utjehe«.

Na svaki način Cesarec je pisac koji ima zasluga i koji zaslužuje pažnju. Ali, kome je isto tako potrebno da sebi postavi kriterij, mnogo veći i stroži, nego što smo mi to učinili povodom njegove nove knjige.[1]

Politika, br. 8456, str. 4, god. 1931.

---

[1] Prikaz je pisan ekavski.

SUMRAK SENTIMENTALNE LIRIKE

POVODOM KOLEKTIVNE IZJAVE NEKOLICINE LIRSKIH PJESNIKA

Povodom krupnijih pitanja u našem javnom životu obično se javljaju oni koji su najmanje pozvani. Nije, dakle, čudo da i o pravu egzistencije subjektivno-idealističke lirike u naše doba, diskutiraju pjesnici čije je pravo na egzistenciju čak i u oblasti takve lirike za diskusiju. Ali to je samo jedan od simptoma ovoga doba u kome opća poremećenost uzima sve većeg maha i u kome su obezvrijeđene vrijednosti u prvom planu dnevnoga reda.

U našoj javnosti je, nedavno, pokrenuto pitanje o preživjelosti lirske poezije. Izvjesni pjesnici ustali su protiv takvog kritičkog stava i zapjevali staru larpurlartističku ariju kako je »lirska poezija vječita«, podrazumijevajući pod tim, svakako i onu »poeziju« koju sami stvaraju

U najmanju ruku je čudno, i neobično, tvrditi da je lirska poezija vječita, u ovo naše vrijeme, kada se prolaznost i historijska uslovljenost svih dosadašnjih vrijednosti tako drastično ukazuje. Lirska poezija — ta »najstarija, najljepša i vječita grana književnosti« — prije svega nije biljka koja raste u sferama nebeskim, već je nešto što nastaje u ljudskom društvu i što je, prema tome, kao i sve društvene pojave, i po obliku i po sadržini i te kako podložno utjecajima socijalnih odnosa

Uzmimo, na primjer, epsku poeziju. Gdje je danas pjesnik koji bi mogao da napiše savremen ep, i ako postoji, gdje su

čitaoci koji bi, osim za neku veliku nagradu ili za kaznu, htjeli da ga čitaju? Epska poezija, dakle, danas se sasvim preživjela. Jer ep je — nekad dominantna grana književnosti — tajno kult ličnog junaštva, a naše doba nije doba ličnih podviga već kolektivnih napora masa. Iz tih istih razloga i lična osjećanja, izražena po svim pravilima i principima metrike, cijela ta individualistička pjesnička vještina, ma kako sjajna, blistava i raskošna bila, spada u preživjelosti i ne samo u preživjelosti nego i u staro gvožđe.

Kao krtica, današnja kriza podriva sve stare oslonce života, koji su i pojedincu i društvu nekad obezbjeđivali miran život i u čijem se okrilju pojedinac mogao, povučen sam u sebe, kao puž, mirno iživljavati u svojim sitnim ličnim radostima i jadima, u svojim ljubavnim porazima i u poslovnim pobjedama. U takvoj atmosferi, psihologija individualističke lirike mogla je da ima odjeka u društvenoj psihologiji, u psihologiji svakog malograđanina koji je u njoj nalazio svoja vlastita osjećanja, izražena na način dostojan njegovog divljenja.

Ali današnjem čovjeku, ostavljenom bez oslonca u vrzinom kolu jedne strahovite krize i jednog općeg kaosa, ta sentimentalna lirika mora, sigurno, da zvuči kao govor sa neke druge planete. Ništa ona ne može da kaže što bi moglo da ga zainteresira: ni kako će izbjeći bankrotstvo, ni kako će naći posla, a najmanje kako će spasti go život. Stoga je i odbojnost, koju ljudi sve više pokazuju prema lirskoj pjesmi sasvim razumljiva i sasvim opravdana.

Naša sentimentalna lirika sva je u mrtvoj prošlosti, u raspadanju, a proces tog raspadanja ne može se zaustaviti nikakvim ubrizgavanjem novih ritmova i rima. Ta odbojnost — kako je fiksirao g. Milan Bogdanović, baš onda kada se uzme u obzir poezija onih koji je, po našim dnevnim listovima, tako nemilosrdno brane.

Pobijati ih, nije nimalo teška stvar. Dovoljno je porediti današnje novine s novinama od prije nekoliko godina. Tada je prva strana bila demokratsko-liberalni uvodnik, druga statistika poslijeratnog blagostanja, treća parlamentarna diskusija, četvrta lirski pejzaž, peta priča za odrasle. Danas prva

strana miriše na rat, druga na inflaciju, treća na kriminal, četvrta na stečaj a peta na konačnu rasprodaju.

Savremen čovjek, čovjek sa čulom za svoje doba, vidi i osjeća, ma i nesvjesno, da se nešto krupno zbiva, da je hod vremena brži od njegovog vlastita hoda, da je njegova lična sudbina tako reći organski vezana sa sudbinom određene zajednice, da je on samo kap u moru, kao nikad vezan za tu zajednicu. I ovce u polju kad se nad njima pojavi avion skupe se u gomilu i spreme na zajedničku obranu od nepoznate opasnosti. Naši lirski pjesnici međutim, ne osjećaju opasnost svoje izoliranosti i usamljenosti u svijetu, svoje suvišnosti i smiješnosti u vremenu, za njih je jedina opasnost — razumna kritika koja ne operira iluzijama već faktima.

Neosporan je fakt da danas nitko ne osjeća potrebu da čita lirsku poeziju, a naročito ne onakvu kakvu je nedavno sumarno prikazao g. Milan Bogdanović, a kakvu i te kako pišu oni koji su — odjednom tako kolektivno! — ustali u njenu obranu. Te naše lirske ovce, odavno nestrižene, javljaju se u ime nekih vječnih vrijednosti, smatrajući sigurno da sastavni dio te vječnosti sačinjavaju i njihova lirska ćaskanja. Divne li slike za lirskog pjesnika: vidite sebe na pijedestalu vječnosti!

Svi su zakoni, međutim, pa i zakoni estetike, istorijski uslovljeni, kao što je već pomenuto. A to znači — relativni i vremenski i prostorno, dakle promjenljivi. Kad bi se istražio razvitak poezije od njenih prapočetaka do ovoga časa — koliko miliona varijanata, izmjena u oblicima, u motivima, tonu! Koliko izumiranja i rađanja pjesničkih forma! I sad treba zamisliti u tom velikom i vječnom procesu života koji se jednako razvija i mijenja, jedino naši sentimentalni lirici žive vječito, sa svojim lirskim utjelovljenjima, sa svojim malim pjesničkim zbirkama koje niko ni danas, u času kad se pojaviše, ni za živu glavu neće da čita.

I dobro je što svijet takvu poeziju neće da čita. Jer ona je sva u službi neprijatelja progresa, ona ima opaku tendenciju da svojom pasivnošću i sentimentalnošću pretvara ljude u sanjalice, u času kad vrijeme od njih zahtijeva da budu čvrsti kovači svoje sutrašnjice. Uobrazivši da stoji van soci-

jalnih zakona i odnosa, da je neki dar božji, ona pretendira i na neprikosnovenost. Dopušteno je samo diviti joj se! Diviti se toj poeziji koja već punih petnaest godina para uši na svoje tri razdešene žice od kojih je prva »prst božji«, druga »suzna dolina« a treća »vječni kalendar«!

Pjesniku idealisti ispod časti je da postavi sebi pitanje: ima li čovjek u današnjem stanju uopće još prava da se bavi čisto individualnim problemima, smije li za njega da bude polazna ili osnovna tačka njegova ličnost — ili je možda nastupio čas kad se svi individualni problemi rješavaju ili zapliću u velikim problemima socijalnih zajednica.

Pjesniku idealisti važnije je hoće li Beatriče da se danas blago nasmiješi ili šta će sutra biti od cijeloga čovječanstva. Za njega je cio svijet jedna velika ploča ogledala u kojoj on ogleda svoje, i sebi samom najmilije, lice. Odista, divna slika u ogledalu današnjih odnosa u svijetu!

Patnje čovječanstva glupost su i bijeda prema patnji lirskog pjesnika, On čupa svoje ranjeno, krvavo srce iz grudi i na srebrnom pladnju stiha nudi svoje verterovske patnje, kao neko južno slatko voće. On ekshibicionistički skida košulju pred licem svijeta i otkriva svoju mizernu golotinju koja nikoga ne interesira. On se, slijep i gluh za stvarnost, bori jedino za novi izraz, kuje rime i ritmove i donkihotski diže šareni barjak prazne i šuplje riječi bez smisla i bez veze.

Eto šta je subjektivno-idealistički pjesnik. Eto šta je subjektivno-idealistička lirika. Šareni, rašepireni rep purana, u većini slučajeva. A vrlo rijetko, izuzetno, rezultat istinskih stvaralačkih nagona, ali i u tom slučaju promašen, jer ide u raskorak s vremenom.

Jedan veliki primjer takvog pjesnika bio je Sergej Jesenjin. I on se ubio. »Jesenjin je bio čisti lirik, a naše doba nije lirsko« — rekao je nad njegovim grobom jedan od velikih ljudi svoga vremena. »Naše doba je doba sukoba i borbe«. U sudaru sa vremenom poginuo je pjesnik. Da živi poezija.

Poezija novog doba, šireg i plodnijeg, doba zajednica, a ne pojedinaca, ulice, a ne salona, čovječanstva, a ne ličnosti — takva poezija ima svoje pravo na život.

A poezija naših lirskih pigmeja, epigona naših preživjelih larpurlartističkih zabluda, pjesmopjevaca i stihotvoraca zajedno sa svi muzama i pegazima i ostalim rekvizitima sa Olimpa, takva poezija ne spada samo u preživjelosti nego u najdublji ćošak našeg književnog muzeja.[1]

Politika 1931, br. 8456, str. 4

[1] Članak je pisan ekavski.

PJESNIK SERGEJ JESENJIN

PREDAVANJE ODRŽANO U SALONU »CVIJETE ZUZORIĆ« U BEOGRADU

Gospođe i gospodo!

Mislim da nikoga nema između vas koji bi mogao posumnjati u stvaralačku snagu — a osobito u snagu stvaralačku u oblastima duhovnoga života — jednog naroda od 150 miliona, jer narod je uvijek narod, živio pod carem ili komesarom, i njegov korijen crpe sokove iz zemlje koja ga je rodila, iz njezinih dubokih slojeva punih tajanstvene snage.

Zemlja, dakle, koja je rađala velikane i genije čovječanstvu, koja mu je pod jednim režimima davala Dostojevskog, Tolstoja, Gogolja i tolike druge, nije sigurno zatajila zbog novih režima, koji su došli, jer — ako baš hoćete — režimi mogu samo da olakšaju ili otežaju uslove duhovnoga stvaranja, ali nikako i nikada ne mogu da stvore ili da satru ono bitno, ono vječno, ono nedokučivo, što izbija iz čovječanstva, kao njegovo svijetlo strujanje, kao njegova unutarnja, duhovna vrijednost.

Ruska književnost prije revolucije svima vam je poznata, u tančine, i zato je ne mislim vezati s ovom temom.

U danima revolucije, u ruskoj književnosti sukobilo se nekoliko struja:

s jedne strane suhi realizam starijih škola, obnovljen i osvježen jakim talentom mladog Kuprina i vanrednim lirsko-

-meditativnim raspoloženjima Ivana Bunjina (»Gospodin iz San Franciska«);

s druge strane misaoni i melanholijom nadahnuti simbolizam Andreja Bjeloga, rasipnog Aleksandra Bloka i Valerija Brjusova i,

s treće strane, pokret ljevičara, najmlađih književnih generacija, koje su sa razumljivom romantikom i oduševljenjem prihvatile revoluciju nadajući se da će im ona dati veliku inspiraciju, koje nisu imali u sebi: futuriste sa Majakovskim na čelu.

Poslije najtežih dana revolucije, boljševičkog prevrata i građanskih ratova, kad je književnost (i sva umjetnost uopće) za kraće vrijeme stupila u pozadinu pred fatalnim i velikim historijskim zbivanjem, rodio se nov pravac, ideološki, ili kako ga jedan suvremeni ruski kritičar naziva: mesijanistički. To je bio, uglavnom, pokušaj dvojice najistaknutijih pjesnika, Bjeloga i Bloka, da dadu mistično-simbolični (a možda i religiozni) smisao ruske revolucije.

Andrej Bjeli, u svojoj poznatoj poemi »Hristos Voskrese«, prikazao je Rusiju kao Hrista, koji je bio raspet na križu, da bi naskoro ustala iz mrtvih i objavila svijetu dobru, nebesku vijest, a Blok, u svojoj čuvenoj poemi »Dvanaestorica« dao je »svu grozničavu, krvavu i žestoku« stvarnost onih dana. Dvanaest crvenih buntovnika vodi nevidljiv i nepovredljiv, u vijencu od ruža, sam Hrist, i oni se, ni sami ne sluteći, preobražavaju u dvanaest apostola jedne nove religije.

Svi pokušaji boljševičke vlade da stvori tzv. proletersku književnost, klasnu književnost seljaka i radnika, propali su sami od sebe, jer, da se bude književnik, nije dovoljna samo dobra volja i klasna svijest.

Petrograd, tadašnji fokus političkog i književnog vrenja, upoznao je već nekoliko zanimljivih pjesnika: Nikolaja Kljujeva, u čijim riječima se probudila stara, raskoljnička Rusija, Rusija ikona, crkvenih knjiga, apokrifa i »biljina« i njegovog brata u zanosu Sergeja Gorodjeckog.

Kljujev je bio proglašen narodnim pjesnikom.

Lijepo je rekao jedan kritičar, pokojni Markov, pišući o tim burnim danima, da postoje tri vrste narodnih pjesnika:

narodni pjesnik koji predstavlja naciju, kao što je bio Puškin;

narodni pjesnik koji pjeva o narodu, kao što je bio Nekrasov, i

narodni pjesnik koji je izašao iz naroda, ponesavši u sebi riznicu njegovog duhovnog bogatstva, kao što je Kljujev.

Iz dubine naroda, iz stare seljačke sredine, negdje duboko iz rjazanske gubernije, iz sela Konstantinova, izašao je i Sergej Jesenjin. U svojoj »Autobiografiji«, štampanoj na čelu prve knjige sabranih djela, koju je poslije njegove tragične smrti izdao »Gosizdat« (Gosudarstvenoe Izdatelstvo), kaže: »U 18 godini (a rodio se 1895) bio sam začuđen što moje pjesme, koje sam poslao časopisima, ne štampaju i otišao u Petrograd. Prvi koga sam vidio bio je Blok, drugi Gorodjecki. Kad sam pogledao Bloka, oblio me znoj, jer sam prvi put vidio živog pjesnika. Gorodjecki me je upoznao s Kljujevom, o kome ranije nisam čuo ni riječi. S Kljujevom me je vezalo — pored svih unutarnjih razmirica — veliko prijateljstvo.«

Došao je mladi Sergej iz dubokog ruskog sela, lijep i plavokos, s očima modrim kao poljski cvjetovi, u narodnoj košulji i paradnim čizmama, samosvjestan, pun zanosa i ljubavi prema poeziji i za Rusiju. Maksim Gorki, veliki protektor novih književnih generacija, priča o svojem prvom susretu s njim, negdje u početku rata, u Petrogradu: kako je ostavljao utisak vitkog mladića, kakvih ima u mnogim gradovima Rusije — u Kalugi, Orlu, Rjazanu, Simbirsku i Tambovu — a koji su pjevači i plesači — i kad dođu u velegrad, osjećaju sami da tu nije mjesto za njih.

Došao je Sergej u Petrograd, u bučnu i razigranu književnu vrevu, s vrelim srcem, punim čiste narodne mistike; sa seljačkom ljubavi za dubrave i šume, breze i vrbe rodnoga kraja, za cijelu božju prirodu; došao je s romantičnom dušom sanjara i ljubavnika.

Njegove prve tri knjige: »Radunica«, »Goluben« i »Trerjadnica« (Uranak, Plavetnilo i harmonika na tri reda) pune su starinske mistike staroslavenskog ruskog sela, i u njima

je Rusija, koja drijema u tuzi, Rusija beskrajnih srebrnih polja, raži, plavetnila koje je palo u rijeku, zamišljenih putova, Rusija zvona, žalosnih pjesama, jezerske tuge, pečalbe, pejzaža — a sve to opjevano čistim, bistrim jezikom narodnih priča, poskočica, zagonetaka, pjesama i poslovica; jezikom prošaranim bogatom i bujnom svježinom rjazanskog kolorita, crkvenih knjiga, molitvenika i starih psaltira.

»Beskrajno je ljubio život Jesenjin« — kaže Brainina — »i u njemu je uvijek živio neki svježi, snažni osjećaj života, naslijeđen možda od seljačkih predaka.«

Kao mladi kralj pastira iz priča — kudrav i veseo — Jesenjin je pjevao tople pjesme svome zavičaju, svojoj velikoj seljačkoj Rusiji.

Ali grad je pauk, a književnost otrov. Jesenjin je bio slab da se oslobodi mreže u koju je pao, da se odrekne sredine koja ga je trovala. S nekim mutnim slutnjama svega što će se poslije dogoditi: plamena revolucije, bijega u svijet, »huliganstva« i skandala, on je pjevao svoju pjesmu: »Ja sam posljednji pjesnik sela«.

»Ja sam posljednji pjesnik sela, skroman u pjesmama kao drveni most. Stojim na oproštajnoj službi breza koje kade lišćem. Dogorjet će zlatnim plamenom svijeća iz tjelesnog voska i mjeseca drveni sat objavit će moj dvanaesti čas. Na stazu plavog polja skoro će doći željezni gost. Crna šaka ubrat će vlat zobi, preliven zorom. Ove pjesme neće živjeti pored mrtvih, tuđih dlanova, samo će konji-klasje tužiti za starim gospodarom. Vjetar će nositi njihovo rzanje, plešući posmrtni ples. Skoro, skoro će drveni sat objaviti moj posljednji čas.«

Pa ipak, Jesenjin nije samo pjesnik sela, on je pjesnik nove Rusije i ruske revolucije, i ako mu mnogi sovjetski kritičari odriču vrijednost u tom smislu. I ako nije primio revoluciju kao »futuristički narednik« Majakovski, da bi od nje stvorio dobre lične uslove, on je revoluciju doživio, proživio, osjetio i primio na svoj način. Ne pišući pjesme zato da bi mogao živjeti, već živeći zato da bi mogao pisati pjesme — kako je rekao Polonski u ruskom časopisu »Novi Svijet« — — Jesenjin nije imao razloga da laže sebe ili druge. Rekao je istinu: moja biografija nalazi se u mojim stihovima.

Međutim, gradska kultura, uzavrela i prekipjela, na velikom raskršću dviju epoha, zahvatila je Jesenjina kao neki vihor, ponijela ga u svojim pandžama i razbila o hrid. Došavši s onolikom ljubavlju za Rusiju, za »rodbinu«, za »mili kraj« u Petrograd, Jesenjin je brzo doživio slom. Jer tamo se nije tražila takva ljubav, tamo nije bilo vrijeme romantike, već se pjevala potresna Internacionala, rušili su se stari bedemi i stvarala nova epoha, općečovječanska, kolektivna.

Kao romantičar Jesenjin se oduševio Oktobrom i zapjevao:

»Hoću da budem pjesnik i građanin
da bi svakomu kao gordost i primjer
bio pravi, a ne usvojeni sin
u velikim državama S. S. S. R.«

Kao romantičar on je klicao:

»Da živi revolucija
na zemlji i na nebesima.«

Ali, kako kaže Seberjanc — svojim umom Jesenjin je primio Sovjetsku Rusiju, ali za njegovo srce ona je ostala velika zagonetka.

I tako je Jesenjin postao — bohem revolucije.

Rusija, blažena zemlja poezije, i Petrograd, grad umjetničkog vrenja, razmazili su pjesnika Jesenjina. On je brzo ostavio Kljujeva, zaboravio svoje selo i zavičaj, i kao pravom seljačkom sinu, njemu je imponiralo sve što bliješti, što je novo i sjajno; počeo je da se ljuti na one koji su ga nazivali seljačkim pjesnikom; htio je da postane »Evropejac«, da nosi cilindar i lakovane cipele i da putuje Evropom i Amerikom — što je poslije, oženivši se plesačicom Isadorom Duncan, i učinio.

Sa svojom tako velikom i primitivnom ljubavlju za život, osjećajući se lirski superioran, a u književnim krugovima razmažen, Jesenjin je otišao tako daleko da je u jednoj pjesmi kazao kako je najbolji pjesnik Rusije.

Zajedno sa drugovima Marijenhofom i Šerševićem osnovao je školu imažinista, i kad »Gosizdat« nije htio da ih štampa, oni su pisali stihove po zidovima manastira, noću, pravili senzancije, izdavali zbornike, kao: Crveno zvono, Zlatni ključ, Ljevaonica riječi, Zvjezdani bik, Kuhinja zora itd., mijenjali nazive ulica, i jednog jutra osvanula je na zgradi »Velikog teatra«, tamo gdje je stajalo »Petrovka«, tablica sa natpisom »Ulica Anatolija Marijenhofa«, a u ulici »Mossovjeta« (Moskovskij gubernskij sovjet rabočih i krestjanskih deputatov), tablica sa natpisom »Ulica Sergeja Jesenjina«.

Na predavanjima i književnim večerima imažinisti su imali goleme mase svijeta, po nekoliko hiljada, i samosvijest Jesenjina je porasla do tolike mjere da je govorio: »Ići ću na Zapad da mu pokažem šta je to ruski pjesnik.«

Profesor Rozanov, pisac poznate knjige »Sergej Jesenjin o sebi i o drugima«, govoreći o različnim i mnogobrojnim školama koje su se tada, preko noći, pojavile — kao ekspresionisti, neoakmeisti, prezentisti, eufuisti, imažinisti i drugi, ali uvijek isti — s pravom se pita: kako je Jesenjin, koji je sav bio toliko neposredan i koji se toliko bojao mehanizacije, mogao da stvori školu imažiništa koja je težila baš za — mehanizacijom?

To je, međutim, bila samo potreba za novim, mladenačko isticanje, žeđa za senzancijom. Čim je postao poznat i slavan, Jesenjin je poslao rođenu školu do đavola i pjevao po svojem, kao uvijek. Jer nikada još škola nije stvorila pjesnika, već samo pjesnik školu.

»Jesenjina grad nije osvježavao« — kaže Lav Trocki u jednom lijepom članku — »već ga je ranjavao i ubijao.«

Zaista, čudne stvari su se zbivale sa Jesenjinom i mnogo riječi trebalo bi reći o svima tajanstvenim peripetijama njegova književničkog razvitka, o svim krvavim dilemama na raskršću epoha, o svim čudnim pothvatima ranjene, na smrt, pjesničke duše i o mnogim intimnim i ličnim stvarima iz njegova života. Neki individualistički anarhizam i tipično ruske osobine, gotovo nerazumljvie ostalom svijetu, pa čak i nama Slavenima, najsrodnijim Rusiji, mogu se objasniti psihološki, do dna.

Jesenjin nije pjesnik revolucije — kaže Trocki; on nije imao osjećaja za kolektivnost — kaže Gorškova; on je sebi

sam sudio sudom velike revolucionarne epohe — rekao je u »Akademiji hudožestvenih nauk« P. S. Koyan; »doloj jesenjinščina« — kliknuo je, poslije pjesnikove smrti, komesar Lunačarski.

To je lako razumjeti jer je to stajalište lično, stajalište partijsko, režimsko, prema neobuzdanom i mladošću zapjenjenom pjesniku koji je, primivši revoluciju pod sugestijom mozga, srcem svojim propjevao o Zemlji Sovjetskoj:

»Mi još mnogo toga ne znamo, pitomci lenjinske pobjede, i pjesme nove po starom pjevamo kako su nas učile babe i djedovi.

Drugovi, drugovi, kakav je raskol u zemlji, kakva žalost u veselom vrenju. Da znate, i meni se hoće zbog toga da podignuvši hlače trčim za komsomolom.

Ne okrivljujem u tuzi prolaznike; ali kad su stariji trčali za mladima? Oni su kao neubrano žito ostali na korijenu da istruhne i da se prospe.

I ja, ja sam, ni mlad ni star, osuđen sam po vremenu da postanem đubre. Zato mi zvuk gitare u krčmi donosi slatki san.

Gitaro mila, zvoni, zvoni, ciganko, pleši da bih zaboravio otrovane dane u kojima nisam znao ni za ljubav, ni za mir.

Sovjetsku vlast okrivljujem, i zbog toga sam uvrijeđen jer svoju svijetlu mladost nisam gledao u borbi.

Šta sam vidio? Vidio sam samo boj i mjesto pjesama slušao kanonadu. I zbog toga sam trčao s uvelom glavom, po planeti, do klonuća.

Pa ipak sam sretan. U mnoštvo bura unio sam silne utiske. Vihor je ukrasio moju glavu zlatom protkanim cvjetanjem.

Ja nisam novi čovjek. Što da skrivam? Ostao sam u prošlosti s jednom nogom i nastojeći da stignem čeličnu vojsku, kližem se i padam drugom.

Ali ima i drugih ljudi koji još nesretniji i zaboravljeni ostadoše u rešetu kao ostatak u događajima koje ne mogu razumjeti.

Ja ih znadem. I vidio sam njihove oči, tužnije od kravljih očiju. U mirnom čovječjem djelu zapljesnivila ih je krv, kao jezera.

Tko će da baci kamen u to jezero! Ne dirajte ih. Udarit će zadah smrada. Oni će sami umrijeti i istruhnuti s lišćem koje pada.

A ima i drugih ljudi, onih koji vjeruju i bojažljiv pogled upiru u budućnost. Koji, češući se i sprijeda i straga, govore o novom životu.

Ja slušam. I u pameti gledam o čemu seljačka sirotinja ćaska. — Za nas je da živimo sa sovjetskom vlašću... ali, čavala nema dosta.

Kako je malo potrebno ovim bradonjama čiji život je samo u krompiru i hljebu. Pa što se onda noćima tužim nad nesrećnim i gorkim udesom.

Zaviđam onima koji su život proveli u boju. Koji su branili veliku ideju. A ja, izgubivši svoju mladost, nemam ni uspomena.

Kakakv skandal! Kakav veliki skandal! U takvoj bezizlaznosti — a mogao sam dati ne to što sam dao, što sam davao u šali.

Gitarao mila, zvoni, zvoni, ciganko, pleši, da bih zaboravio otrovane dane, u kojima nisam znao ni za ljubav, ni za mir.

Znam da neću žalost utoliti u vinu, niti dušu izliječiti pustošom i samoćom. I zbog toga mi se hoće da podignuvši hlače trčim za komsomolom.«

Vidi se odmah da je ova pjesma napisana u krčmi u kojoj je Jesenjin našao utočište vrativši se sa burnog bračnog putovanja po Evropi sa Isadorom Duncan. Odletio je aeroplanom u Berlin, otputovao u Pariz, preplovio Ocean i naprosto pobjegao iz New Yorka, sam, ogorčen Zapadom, o kojemu je sanjao, njegovom civilizacijom i materijalnom kulturom i potpuno izbačen iz kolosijeka.

Nedavno je u Lenjingradu, u izdanju »Priboi«, izašla knjiga s neobičnim naslovom »Roman bez laži«, u kojoj je Anatolij Marijenhof pokušao da bez ikakvog obzira prema svojem pokojnom drugu Jesenjinu prikaže život književne boheme za vrijeme ruske revolucije. U toj knjizi objavljeno je i nekoliko

originalnih Jesenjinovih pisama iz Evrope. Jesenjin, među ostalim, piše svojim prijateljima kako silno želi da se vrati iz sumorne Evrope u Rusiju; kako je Evropa grobnica; kako Evropa ništa nema osim foxtrotta; kako je u Evropi sve ulizano i očešljano (kao glava Marijenhofa); kako ptice sjede tamo gdje im je dopušteno i kako je u Evropi duša izdana pod zakup!

Evropa je Jesenjina upoznala, u glavnom, po skandalima i po slavnoj ženi, starijoj od njega za nekih 18 godina, za koju Maksim Gorki — pišući svoje berlinske uspomene — kaže da je pored divnog rjazanskog pjesnika izgledala kao personifikacija svega onoga što mu nije bilo potrebno.

A francuski pisac Fernand Divoise opisuje u jednom pariskom almanahu svoj susret sa Sergejem Jesenjinom ovako: »Jesenjin! To je čovjek koga sam se bojao. Upoznao sam ga u atelieru Isadore Duncan. Recitirao nam je svoju veliku pjesmu »Pugačov«. Nikam razumio riječi, ali mi se nikada nije učinio galop kozačkih konja tako strašan kao u ovoj pjesmi... Jesenjin je govorio da svakog jutra popije litru votke mjesto kave... Njegov život bio je kratak, ali bogatiji nego hiljade drugih života u pustolovinama, dramama, putovanjima i djelima. Ovaj mladi seljak, zanesen poezijom, prigrlio ju je svom snagom svoje čiste duše, svježom imaginacijom i genijem. Prošao je kao kometa Parizom«.

I poslije, u New Yorku, kada je istukao na mrtvo ime, noću, u nekom velikom hotelu, Isadoru Duncan, viknuo je Amerikancima koji su pesnicama navalili na njega: »Tko hoće da razgovara sa mnom, neka najprije nauči ruski.«

Plavokosi, kudravi rjazanski mladić, s očima modrim kao poljski cvjetovi, kralj pastira, koji je došao u Petrograd u čistoj seljačkoj košulji i paradnim čizmama, vratio se je iz Evrope u Moskvu u cilindru i lakovanim cipelama i počeo da tjera buran, »huliganski« život na dnu krčama, ogorčen na Evropu, na život, na sebe i na Rusiju. — Njegovi svijetli stihovi, puni seljačkog zanosa, postajali su sve mračniji i zloslutniji. On pjeva kako će dogorjeti svijeća iz tjelesnoga voska i kako će naskoro doći posljednji čas; i još mračnije: kako bi, pogrebnom žološću obuzet, sastavio za sebe takav natpis:

»Ljubio je domovinu i zemlju kao što pijanac ljubi krčmu«; i još mračnije: kako će se opet vratiti u dom očinski i utješiti tuđom radošću i kako će se u zeleno veče, pod prozorom, na svojem rukavu objesiti.

Sergej Jesenjin je žrtva — piše E. Nikitina — jedna velika žrtva neumoljive historije, koja je skrhala tanku, lirsku, individualistički skrojenu dušu, seljačku dušu na raskršću.

Htio je da se vrati u selo, raj iz kojega se sam protjerao, ali se u rodnome selu osjećao tuđincem. Za Sergeja — piše njegov imažinistički brat u zanosu Šeršenevič — život je prestao onog časa kad je osjetio da radi ono što nikomu nije potrebno.

I počeo je Jesenjin da traži utjehu u krčmama, bludnicama i piću. Jer je seljački volio Rusiju, a bilo je drukčije vrijeme, vrijeme Internacionale. Po krčmama, u dubokim ruskim podrumima, uz harmoniku, pjevao je domovini kako nema ljepših od njenih kravljih očiju; kako je hladna planeta koja se ni suncem Lenjinom ne može ugrijati i slično.

One zlatne — kao sunce i zrela raž — niti kojima je bila protkana poezija prvih triju knjiga, i koje su se poslije pretvorile u srebrne — kao jezero i mjesečina — postale su mračne i tamno — krvave. Staru »derevnju« zamijenila je krčma, »kabak«, i tu, u zadimljenoj atmosferi votke i papiroske, nastala je ona divna i duboko tragična pjesma, u kojoj je sintetizirana sva bol jedne pregažene i slomljene duše, jedne uzalud procvjetale mladosti, jednog orla bez krila koji se srušio u nizine — ona »Moskva kabackaja«:

»Sve živo obilježeno je oznakom od davnine, i kad ne bih bio pjesnik, sigurno bih bio varalica i lopov.

Mršav i niskoga rasta, među dječacima uvijek heroj, često sam s razbijenim nosom dolazio kući.

I u susret preplašenoj majci cijedio sam kroz usta: Nije ništa! O kamen sam se spotakao, do sutra će sve zacijeljeti.

I tek sada, kad je ugasnulo šarenilo onih dana, neka nemirna i drska sila prolila se po mojim pjesmama.

Zlatna gruda riječi — i iznad svakoga retka, bez kraja, odražava se prijašnje junaštvo mangupa i apaša.

I kao tada je sam odvažan i ponosan, samo što se nečim novim odlikuje moj korak. Lako su me prije udarali po licu, sva je moja duša sada krvava.

I ne govorim više majci, već stranoj i tuđoj rulji: Nije ništa! O kamen sam se spotakao, do sutra će sve zacijeljeti.«

Bio je, doista, velik pjesnik Jesenjin, i sam je to znao i osjećao. Za nas, za koje nije odviše važno kako je živio, i kakve je sve skandale učinio, i koliko puta je bio uhapšen pa oslobođen, i koliko puta ženjen i rastavljen — za sve nas, kojima su njegove pjesme kao plava nebeska arija iz visina, on je ostao samo takav kakav se je dao u svojoj poeziji.

A kada tu poeziju pročitamo, kad se uživimo u nju bez predrasuda, doista, mnogo lijepa, gorka i mračna možemo naći u njoj. Pjesnička linija njegova razvoja nigdje nije narušena. On se penje iz tihih, blagih, seoskih atmosfera, na krilima vihora i revolucije, u najmračnije dubine života. Ali u njoj gori jedno primitivno, rasno, seljačko srce, pijano od života i od ljubavi. U toj poeziji sjaji lik zanesenog pjesnika koji putuje plavim poljima, između teladi i krava, u požar revolucije i u mrak krčme i velegrada. I dok se sve staro ruši i cijepa u korijenju, i dok je sve mlado pijano od vjere u veće, u buduće, samo jedno slomljeno srce gori kao kandilo od ljubavi.

— Ja ljubim zavičaj, ja silno ljubim — tako kliče ranjeni pjesnik u svojoj bolnoj ispovijedi; ja sam uvijek isti, srcem ja sam uvijek isti, viče, i piše pismo majci u zavičaj sa dna crvene moskovske krčme, da još uvijek nije tolika propalica da bi umr'o ne vidjevši nju, i stoji sam na Tverskom bulvaru pred brončanim spomenikom Puškina, stoji Sergej Aleksandrovič pred Aleksandrom Sergejevičem i govori sam sa sobom: O Aleksandre, i ti si bio bekrija, ali od toga nije pomračio Tvoj lik, a ja, ja još dugo moram da pjevam da bi moja stepska pjesma mogla brončano zašumjeti.

I pjeva Jesenjin, na smrt ranjeni pjesnik, kako će svu dušu dati Oktobru i Maju, ali nikome neće dati liru svoju. Neće je dati u tuđe ruke, ni majci, ni drugu, ni ženi, jer je samo njemu otkrila svoje zvuke i nježno pjevala samo njemu.

I posjetio je, pred smrt, svoju »rodinu«, svoj mili kraj, ali se tamo sve promijenilo. Na zidu visi kalendarski Lenjin, sa crkvice su skinuta zvona, a sestre komsomolke čitaju kao bibliju debeli »Kapital«. Nema više onog sela iz kojega je pošao u svijet — nema se kamo vratiti.

Naše vrijeme je surovo vrijeme — kaže Lav Trocki — može biti jedno on najsurovijih u historiji tzv. civiliziranog čovječanstva. Jesenjin nije bio revolucionarac. Bio je čisti liričar. A epoha naša nije lirska. U tome je pravo rješenje zašto je Jesenjin tako rano i tako samovoljno otišao od nas i od svoje epohe.

Jesenjin je intiman, nježan, lirski — revolucija je opća, epska, katastrofalna.

Doista — u tome je početak njegove tragedije i katastrofe. Vrativši se u Rusiju, poslije dugih lutanja od New Yorka do Teherana, Jesenjin je uvidio da on nije ovdje potreban, i da je njegova poezija izlišna. Zašto? Zar samo zato što nije mogao ugušiti svoje ljubavi prema zemlji? Zar zato što je, prešavši granicu, kleknuo i poljubio zemlju Rusiju nježno kao žena?

Njegova tragedija, to je tragedija jake ličnosti, koju vihor revolucije nije mogao iščupati iz zemlje; — njegovo pijanstvo, to je krvavi, bolni i nemoćni protest dubokog ruskog sela proti nerazumljive i okrutne civilizacije; — njegova smrt, to je katastrofa lirske duše koja je sagorijevala u pjesmama u vrijeme dramatičnih katarza jedne epohe.

Potpuno slomljen od skandala, od razbludnosti i pijanstva, od poniženja i razočaranja, Jesenjin je napisao jezivu poemu, užasnu, patološku, punu tragične ironije, iz koje je već izvirila duševna paraliza i klica smrti. To je njegov »Crni čovjek«:

»Druže moj, druže moj, ja sam jako, jako bolestan. Ni sam ne znam otkuda ta bol. Da li to vjetar zviždi nad pustim poljem bez ljudi, ili to, kao gaj u septembru, prosipa mozak alkohol?

Maše moja glava ušima, kao ptica krilima, na vratu su joj noge i ne može više da lepeće. Crni čovjek, crni, crni, crni čovjek sjeda k meni na krevet i ne da mi svu noć da spavam. Crni čovjek prstom vuče po mrskoj knjizi i gunđajući nada mnom kao monah nad mrtvacem, čita mi život, goneći na dušu žalost i strah, crni čovjek, crni crni...

Slušaj, slušaj, gunđa on meni, ova knjiga puna je najljepših misli i planova. Taj čovjek proživio je u zemlji samih ogavnih provalnika i šarlatana.

U decembru je u toj zemlji snijeg do đavola čist i vijavice počinju veselu pređu. Bio je taj čovjek avanturista, ali najveće i najbolje firme.

Bio je divan i k tome pjesnik, pa ako ne s velikom, ono s ozbiljnom snagom. I neku ženu, preko četrdeset godina, zvao je svojom djevojkom i svojom dragom.

Sreća — govorio je — to je vještina ruku i uma. Sve nevješte duše određene su za nesreću. Nije ništa što mnoge muke donose izlomljene i lažne gestove. U grozi i buri, u životnom hladu, za teških nedaća i kada si bio žalostan, otkrila ti se nasmješljiva i prosta umjetnost koja je najveća na svijetu.

Crni čovječe, ne smiješ tako. Šta je meni do života skandalnog pjesnika. Čitaj to i pričaj drugima.

Crni čovjek jednako gleda u mene i njegove oči se pokrivaju plavom bljuvotinom. Kao da hoće da mi kaže da sam nitkov i lopov.

Druže moj, druže moj, ja sam jako, jako bolestan. Ni sam ne znam otkuda ta bol. Da li to vjetar zviždi nad pustim poljem bez ljudi, ili to, kao gaj u septembru, prosiplje mozak alkohol. Tihi mir raskršća. Ja sam sam na prozoru. Sva ravnica je pokrivena sipljivim i mekim snijegom. A stabla su kao jahači dojahali u naš vrt.

Negdje plače zloguka noćna ptica! Drveni jahači siju kopita jek! Eto opet taj crni čovjek sjeda na naslon moje stolice, podignuvši cilindar i odbacivši bezbrižno kaput.

Slušaj, slušaj, gunđa on, gledajući me u lice i dolazeći mi sve bliže, ja nisam vidio ni jednog nitkova koji bi tako nepotrebno i glupo stradao od besanice.

Ah, pretpostavljam da sam pogriješio. Sada nema ničega osim mjesečine. Šta je još potrebno liričaru, pijanom od sanjivosti? Možda će sa debelim butinama tajno doći »ona«, i ti ćeš joj čitati svoju sipljivu, zanesenu liriku.

— Ah, ljubim pjesnike. To je zabavan narod! I uvijek nalazim historiju poznatu srcu, kako studentkinja sa žvalama i

nakaza sa dugom kosom govori o svjetovima, zapravo spolno zagrijana.

Ne znam, ne sjećam se, u jednom selu — možda u Kalugi, a može biti i u Rjazanu, živio je dječak u priprostoj seljačkoj obitelji, žutokos, sa plavim očima.

I eto je porastao, i k tome pjesnik, možda ne sa najvećom, ali s ozbiljnom snagom, koji je neku ženu, preko četrdeset godina, nazivao djevojkom i svojom dragom.

— Čovječe crni, rđavi goste! Ta slava se daleko o tebi pronosi. Ja sam pobjesnio i razjaren i moj štap leti ravno u njegovu gubicu, u nos.

Umr'o je mjesec. U prozorima puca praskozorje. Ah, ti noći! Šta si, noći učinila? Ja stojim u cilindru. Nikoga nema pokraj mene. Sam sam, i — razbijeno zrcalo...«

*

Sam sebe nije više prepoznao Sergej, ni selo svoje Konstantinovo, ni drugove pobjesnjele u revoluciju. I pao je mrak, neki duboki rjazanski mrak, mistični mrak na njegove plave oči. Tiho je nestao u Lenjingrad; otišao je u taj grad — kako kaže Šeršenevič — da bi svršio tamo gdje je započeo svoje pjesničko djelo i svoj pjesnički život, kao slon koji se prije smrti vraća rodnom jezeru. U noći od 27/28 decembra 1925, u jednoj hotelskoj sobi presjekao je sebi žile i krvlju napisao svoju posljednju pjesmu:

Do viđenja, druže moj, do viđenja,
mili moj, ti si u mojim grudima.
Urečeni rastanak
obećava novi sastanak ljudima.

Do viđenja, druže moj,
nemoj ni stisak ruke ni riječi htjeti
i nemoj da ti tuga obrve svije.

U tom životu nije novo umrijeti,
ali ni živjeti, sigurno, novije nije.

Napisao je, krvlju, svoju posljednju pjesmu, tko zna komu? — i zatim se objesio.

Tek ovom tragičnom smrću započeo je njegov pravi život: »Gosizdat« je štampao njegova sabrana djela;

Sovjetska vlada prozvala je njegovo rodno mjesto — Jesenjinovo;

»Umro je pjesnik. Da živi poezija!« — kliknuo je, uzbuđen i ganut, Lav Trocki.

A njegove divne pjesme brončano su zašumjele kroz svu beskrajnost Velike Majke Rusije.

Hrvatska revija 2/1919, br. 4, str. 235—240, 242—245.

KNJIŽEVNI DOGAĐAJ

POVODOM PROZE RANKA MARINKOVIĆA R U K E *U IZDANJU KULTURE, ZAGREB 1953.*

Za prijatelje književnosti nova je godina zaista otpočela sretno. Prva knjiga što se pojavila na tržištu ujedno je i prvorazredna knjiga izvorne proze, jedna od najboljih te vrste u našoj novijoj književnosti uopće. Ta druga knjiga Marinkovićevih pripovijesti najveći je domet ne samo ovog darovitog pisca već i našeg nepatvorenog modernizma, jer od tih desetak novela bar pola mogu da izdrže najstrože mjerilo suvremene kritike u svijetu. Vulgarno rečeno: literatura za izvoz! Kako bi se tek obradovao Goran da mu je bilo doživjeti ispunjenje svih njegovih nagovještaja o stvaralačkim mogućnostima te »buduće jake ličnosti« od Marinkovićeve viške poeme o cvrčcima i bubnjevima (»Sunčana je Dalmacija«) do ovog zagrljaja s nedavnom stvarnošću, do tog samsonovskog klonuća o stupove straha i smrti.

Nevidljiv na prvi pogled, taj je kreativni raspon zapravo nesagledív zbog svojih unutarnjih perspektiva i zbog svojih novih dimenzija, na koje još nisu navikle mnoge oči. Ono što je Goran definirao kao »mravlju kiselinu« u postupku Ranka Marinkovića, kao jetku satiru i oštrinu analize, kao iznošenje na javu podsvjesnih stanja, nesvjesnih primisli, bunovnih maglovitosti, snohvatica, priviđenja i freudovskih kompleksa — sve je to sazrelo u umjetničkoj svijesti pisca do jezivog dešifriranja skrivenog smisla svijeta u datom vremenu i prostoru. Borbena aktivnost Ranka Marinkovića prerasla je svoj lokalni

okvir, svoj »bodulski barok«, a njegova »konstantna nadraženost čula za komično« proširila je svoje magnetsko polje izvan sjene zvonika sv. Ciprijana. Marinkovićev »satanizam« nije više toliko uperen protivu napuklih duša, olupina ljudi, igračaka iz torbe sv. Nikole, rijetkih primjeraka i čudnovatih pojava egzistencije; protivu ishlapljelih vlastelina, inkvizitorskih fizionomija, »vitezova reda lagodnog života«, »polupanih karaktera« i »čudovišta u suknjama« koliko je usmjeren — gotovo do groteskne simbolike — na cjelokupnu tragikomediju ljudskog zbivanja pod pritiskom teške duševne jugovine i depresije jednog nevremena. To je, uglavnom, svijet u panici pred strašnom olujom.

Marinković više ne shvaća svoje tipove kao ličnu uvredu, u njega je donekle popustila lokalno-patriotska ljutitost, stišala se subjektivna gorčina i sve su se napetosti okrenule spram unutra, preobrazivši se u jedan viši, »objektivniji« satanizam: u razgolićavanje unutarnje stvarnosti bića kao simbola tog paklenog stanja. Između Sartreove definicije: »Pakao — to su drugi« i Eliotove: »Pakao — to smo mi sami«, Marinković je kroz svoja lica i njihove postupke projektirao paklenu situaciju atmosfere, služeći se pri tom podacima zbilje i zbivanja kao sirovinom za svoje umjetničko oblikovanje. Njegov epizodični humor i povremena sklonost k bizarnome stali su se produbljivati u tragičnu ironiju, a njegova je poetska satira dobila neki duboki, potmuli baladeskni prizvuk. Kroz rupicu na vratima radoznali pisac ne zavirkuje više toliko u skrovite prostorije svojih rijetkih primjeraka, koliko kroz ključanicu vremena viri u njihov unutarnji svijet. Njegov je smijeh obojen tamnije, jer sve više promatra svoja lica u mraku i bespomoći, u čami i očaju, u samoći i pustoši. Prerastavši okvir podrugljive domaće kronike, Marinković razotkriva ružne, teške, nakazne i stravične strane života, ali s nekom potajnom težnjom da bi im oštrije suprotstavio njegov pravi smisao i ljepotu. Otkrivajući, naime, neljudsko u ljudima on ujedno budi i spasava ljudsko i oslobađa ga, koliko je moguće, njegove sivine, pritiska, sirovosti i pokislosti. I u tome je njegov skriveni humanizam.

Ne optužujući, ali niti braneći svoja lica, Marinković ih pušta da svojim postupcima i shvaćanjima izazivaju našu naklonost, samilost i prezir. Ali ne samo to: negdje iza svega krije se jedna dublja, tako reći fenomenološka projekcija u život, na »golotinju života«, na »kloaku stvarnosti« (Goran) i na njegovu mizeriju, ali i dostojanstvo. Već je Živko Jeličić s pravom ukazao na »životnu toplinu«, koju sadržava faktura te proze, na taj podrugljivi o p t i m i z a m, na to gledanje do dna, u kome je »ulovljeno« doba sa svim svojim gustim gvaljama mraka, ali s prvim prozračnim pjegama jutarnje svjetlosti na obzorju. »Lepeza stvarnosti« široko se rastvorila u Marinkovićevim rukama (i *Rukama)*, a ono što se ukazalo nije više neki provincijski panoptikum, neki putujući »Palais des Mirages«, već istinski vašar zbilje, životnog zbivanja u vremenu i velika pozornica života, na kojoj su pored sumnjivih fratara, pokvarenih popova, ćaknutih bogomoljki i krivo nasađenih intelektualaca nastupili još i potpuno novi akteri, živi tipovi jučerašnjice i tek naslućena lica novog doba. Suze i smijeh u toj novijoj Marinkovićevoj prozi tako su bliski kao i u životu. I upravo kao i u životu svakodnevni nas prizori u tim »pričama« dovode do uzbuđenja, jer je Marinković prvenstveno vizuelan pisac, koji pomoću optičkih utisaka i opažanja na neki zagonetni način prodire u dubinu, u najskrovitije jezgro bića. On je, prividno, tek radoznali promatrač, koji na vidljivom i opipljivom nizu činjenica i podataka gradi svoj čudesni svijet, dok je u stvari duboki analitičar, koji rastvara karaktere, prodire u njihove misli i namjere, te na lucidan način iz pomrčine iznosi njihovo lice i naličje na nesmiljenu svjetlost dana.

Tek se stekne utisak da je Marinković dobroćudan humorist, koji s prizvukom persiflaže opisuje i »dočarava« zbrkani život malih ljudi na tamjanom zadimljenom otoku, o čiju je obalu parobrod vezan »kao magarac za smokvu«, a već se taj humor naroguši i na sve strane ispruži bodljike oštre društvene satire. Odjednom iznenadno, u neočekivanom trenutku, poput živčanog šoka pomjeri se naglasak jednog elementa te proze, ili se poremeti njegov odnos prema cjelini, ili pukne neka opruga, zazvuči iz dubine akord, i čitava građa zabliješti

u posve drukčijem osvjetljenju i zadobije suprotni smisao. I tako neki brijač, urar, financ, žandar, žicar ili crni fratrić demonski prerastu sebe i svoje sitne okvire do tajanstvenog simbola vremena. A ono što pri tom Marinkovićevu prozu nosi i što je čini tako živom, uzbudljivom i priljepčivom, to je ona čudnovata jasnoća kojom pisac objašnjava mutna i nejasna ljudska stanja, ta unutarnja ritmika kazivanja, to je njegovo oko za sitnice, bogata invencija i — pored ostaloga — dar za oštroumna, gotovo aforistička zapažanja. Racionalnom metodom i običnim, zdravim jezikom Marinković je u stanju da nas kao žedne preko vode prevede u iracionalni svijet ljudskih snova, u komore straha i smrti, u zamračene uglove samoće, u predjele nijemog »izgaranja bića« ili nemirnog »svjetlucanja u sebi«, u jazbine gdje »čovjek ne vjeruje čovjeku ni u ogledalu« i gdje »smrdi na rat«. I tek što čovjek zabasa u taj svijet tlapnja i zgaženih iluzija, u taj polumrak duševnih depresija i kompleksa, već ga stane trijezniti i od tegobe izbavljati tanka svirala piščeva humora svojim vedrim, obješenjačkim glasom ili ga naglo zapljusne svježi talas poezije, posebne neke lirike, kao što je npr. onaj nezaboravni pasus o žandaru što umiva noge u moru i razgovara s ribicama, dok ga one »grickaju po prstima«.

To povezivanje humora sa satirom, ironije s poezijom, parodije s groteskom, realističkog s iracionalnim, kontinentalnog s mediteranskim i konvencionalnog s rušilačkim daje Marinkovićevoj prozi posebnu draž autentičnog modernizma i po tome njegove »posprdne priče« ne otkrivaju samo osobite zanimljivosti života i naklapanja »po brijačnicama«, već dobivaju općeljudsko značenje. Po svim tim, a i mnogim drugim osobinama, Marinković se u nekim svojim novelama može takmičiti i s najboljim stranicama Kafke ili ma kog razvikanog svjetskog pisca. Jer onaj njegov čovjek što se od straha i užasa pretvorio u pticu, te obećava drugi put pričati »uspomene bivšeg papagaja«, djeluje uvjerljivije i potresnije negoli Kafkin majmun što o svojoj prošlosti i podrijetlu piše izvještaj za »visoku gospodu akademike«. Marinković je možda jedini naš moderni pisac koji je pronašao ovu n o v u d i m e n z i j u, za kojom tragaju toliki svjetski književnici i

koju je, zasad, najviše ostvario Hemingway u noveli »Starac i more«.

Kroz Scilu i Haribdu »socijalističkog realizma« i lažnog modernizma Marinković je isplovio bez povrede. Moglo bi se još govoriti o njegovu izvanrednom dijalogu, o njegovu »unutarnjem monologu«, o ljepoti njegova jezika, kompozicije i stila, kao i o mnogim pozitivnim osobinama njegove proze, ali je za to, nažalost, suviše tijesan okvir jednog »Pisma iz provincije«. Moramo se, dakle, zadovoljiti kratkom konstatacijom da je Ranko Marinković svojom knjigom »Ruke« premašio čak i očekivanja onih koji su još s Goranom vjerovali u njegovu veliku književnu budućnost.

Gustav Krklec: *Pisma Martina Lipnjaka iz provincije.* Zgb. 1956, str. 101—105.

AUGUST CESAREC

DOSTOJEVSKI — LENJIN

DVA POLA RUSKOGA ANTIIMPERIJALIZMA

I

1821, godina smrti Napoleona I, 1870, godina sloma Napoleona III, dadoše u Rusiji život dvjema napoleonskim veličinama oko kojih se kao oko dva pola sabire cijela dorevoluciona i revoluciona Rusija, dva vijeka njena, vijek prošli i današnji. Prva dade život Dostojevskom, druga Lenjinu. Napoleonskim ih veličinama nazvah; riječ nema da se shvati doslovno, već i zato ne što kroz vjekove nitko, osim još Kanta, Marxa i Tolstoja, nije dao tako veliku antinapoleonsku, antiimperijalističku koncepciju ko što baš ta dvojica.

Dvije su to koncepcije zapravo, polarno različite, no zar se one samo isključuju, a ne zaključuju li, naprotiv, ko dva pola globusa, cio problem čovječanski oduvijek i naročito kako su ga pred nas postavili naši kaotični dani?

Obično se inače oni uzimaju samo kao isključivi polovi. Tako se događa da oni koji priznavaju Lenjina poriču Dostojevskog, ili, još više obratno, da oni koji priznavaju Dostojevskog poriču Lenjina. Razloga bi se našlo mnogo; ponajviše su političkoga karaktera. Tako, na primjer, možete doživjeti paradoks da se jedan ateist pozove protiv ateista Lenjina na hrišćanina Dostojevskog prosto zato što je Lenjin revolucionar, a on je, taj ateista, protiv revolucije. Ili pak drugi paradoks, da se iz istog razloga pozove na Dostojevskog protiv Lenjina hrišćanin koji je uz to framason. Posljednju varijantu

pokazao nam je svojom knjigom o Dostojevskom naročito naš stari znanac, g. dr Dr. Prohaska. Govoreći o *Velikóm inkvizitoru,* on izvodi da je Lenjin — to jest ne baš Lenjin ali komunizam, što u stvari znači isto — jezuit, filistar i veliki inkvizitor, ništa manje ni više! Tvrdnja u vjetar, jer šta bi prema tome bio Dostojevski? Hrist? G. Prohaska ga naziva »sveslavenskim čovjekom«. Ne ulazeći u to da Dostojevski nije bio nikakav sveslavenski čovjek, jer nije mirisao Poljake ni uopće katoličke Slavene, g. Prohaska je samim time razotkrio, ne promislivši o tome, suprotnost između Dostojevskoga i Hrista koji nije bio nikakav pansemit. Sam g. Prohaska citira uostalom zapisku gdje se Dostojevski obara na svoje kritičare koji ga napadoše zbog natražnjačke vjere u boga. »Tim glupanima, pisao je on — nije ni u san došla takva negacija boga kakva je izrečena u 'Inkvizitoru' i... kakvom sam ja prošao.« Je li zato Dostojevski veliki inkvizitor? Logično bi to bilo isto tako ko što je logično kad g. Prohaska naziva inkvizitorom indirektno Lenjina. U najpovoljnijem slučaju po g. Prohasku dobili bismo da su inkvizitori obadva. Drugim riječima imperijalisti; jedan apsurd, tvrdnja opet u vjetar, jer kad bi u njoj i bio jedan dijelak istine, ne bi bila cijela istina, njen dio veći, dio onaj koji po cilju i jednoga i drugoga čini upravo dvama, ma i različitim, apostolima antiimperijalizma.

No, Dostojevski se i sam nazivao sveslavenom! Dvoglavi caristički orao krilio se nad tim sveslavenstvom, leteći za imperijalističkom pljačkom. Od nepravilnog odnosa Dostojevskoga spram tog orla nije li i njegov antiimperijalizam došao u teška protivurječja, tako te ga se nikako ne može uzeti nekim aksiomom istine, kako to čini nekritički g. Prohaska, nego ga, ma kako da iza njega stoji gingantska veličina ličnosti, treba — i upravo dužnost je svakoga čovjeka kome je do istine — podvrći kritici? Pitanje je samo s kakvim materijalom. Lenjinovskim? No, nije li to mjerilo s obzirom na to da se Dostojevski bitno afirmisao u umjetnosti a Lenjin u politici, preusko pa i neumjesno?

Slučaj bi svakako bio lakši kad bi se tu radilo o dva čovjeka iz područja iste kulturne oblasti, bilo to u umjetnosti — primjer: Tolstoj — Dostojevski, bilo u politici — primjer: Bakunjin — Lenjin. Ili kad bi na revoucionarnoj strani postojao u Rusiji umjetnik veličine Dostojevskoga. Toga, međutim, nema. Jedini ekvivalent, Tolstoj, dosljedniji kršćanski antiimperijalist od Dostojevskoga, ostao je za revoluciju isto tako negativnom veličinom ko Dostojevski. Jedini umjetnik revolucionar koji bi relativno mogao doći u obzir bio bi Gorki, no i on, ma kako po svom uvjerenju socijalista, davao je kao umjetnik sve drugo negoli socijalističku literaturu, ili kad ju je — kao s romanom *Mati* — htio da stvori, ispao je slab, s njome ne uspjevši.

Dostojevski kao kritičar revolucije na jednoj strani, a na drugoj nema nikoga tko bi mu u umjetnosti istom dubinom analize reakcije u ime revolucije odgovorio, to je literarna situacija Rusije do dana današnjega. Položaj je to teži što se u spisima samoga Lenjina, gotovo brojnijima od onih Dostojevskoga, ne može zapravo naći mjesto na kojem bi on govorio o umjetnosti, a nikako uopće o Dostojevskomu. Ikonoklasticizam pravoslavlja kao da je u tom negatoru pravoslavlja i religije uopće ostao sačuvan vjernije negoli u samom pravoslavcu Dostojevskom. Tek u labuđoj svojoj pjesmi, u članku *Manje pa bolje,* posljednjem članku objelodanjenom pred posljednji nastup bolesti (mart 1923) dodirnuo je on oblast umjetnosti opatrnuvši proletkultovce radi zabacivanja kulture buržoaske i prenagljenosti traženja proleterske. Usmenih izjava našlo bi se, dakako, više, no ipak, za cio njegov odnos spram umjetnosti, ako i ne odlučan a ono karakterističan, bio je slučaj koji mi pripovijedahu studenti moskovske umjetničke škole »Vhutemas«, a dogodio se u ljetu 1920. U noći, iznenada, posjetio ih sa svojom ženom Lenjin u njihovom »opščežitiju« da se informira kako žive. U razgovoru o savremenoj ruskoj umjetnosti došlo je, povodom jedne antibirokratske pjesme Majakovskoga, do riječi i o tom, tada već na glasu vođi futurista. Pokazalo se da Lenjin o njemu uopće nema ni pojma, ni čuo nije za nj. Smijući se, Lenjin je, doduše, obećao da će se odsada više baviti i umjetnošću; za nekoliko dana, citirajući rečenu pjesmu na jednom kongresu, dokazao je da je čitao Majakovskoga. No, kako prije tako i poslije, sve do

spomenutog izuzetnog slučaja na koncu, njegovo je pero o umjetnosti ćutalo.

Bešćutna to ravnodušnost svakako nije bila, a osim toga, ako ne bijaše umjetnikom stiha, glazbe ili boje, bio je umjetnikom — umjetnikom revolucije. (Još od Černjiševskoga, miloga mu majstora, ruska estetika dizala je život nad umjetnost, u nekoliko mahova; izričito je tako mislio i Dostojevski). Prezirući revolucionarni diletantizam, Lenjin je revoluciju i oružani ustanak pretvorio u stvaralački napon, po intenzitetu jednak svakom stvaralačkom naponu. Ono isto što van Gogh lijepo reče za Hrista, može se, ma kako to vrijeđalo sentimentalne uši, reći i za Lenjina: on bijaše veći umjetnik no iko: prezirući mramor, glinu i paletu, on nije stvarao ni statue, ni slike, ni knjige: stvarao je stvarne, žive ljude.

Samoj ga umjetnosti time, dakako, nismo približili. No, uza sve to reći za njega da je bio »samo« političar, bilo bi isto tako prazno ko reći za Dostojevskoga da je bio »samo« umjetnik. Umjetnost ovoga daleko je za sobom ostavila bjelokosne granice artizma koji je s politikom odbacio i brigu za socijalne probleme. Problem koji je ona postavila pred nas socijalnog je, a prema tome i političkog značenja; sam Dostojevski bio je, najposlije, politički publicist. Razumije se, ta politika njegova narasla je do visina apostolskih, isto kako je to i politika Lenjina. Pred nama su tako dva apostola koja su se, govoreći različitim jezicima, našla na tlu iste oblasti, prividno uske kako je to politika svakidašnjice, stvarno velike kako je to život čovječanski i vječni problem njegovog sveopćeg spasenja i sreće. Uspoređivati ih međusobno znači ogledati njihov uzajamni odnos baš spram toga problema. Umjetnost Dostojevskoga tu ostaje sporednom ili dolazi u obzir samo kao dokument njegove koncepcije toga problema. Lenjinovsko mjerilo ne primjenjuje se na nju nego na tu koncepciju, i o čemu se bitno radi, to je da se pokaže kako je baš Lenjin onaj koji je svojom koncepcijom dao Dostojevskom odgovor kakav mu nije dao i nije mogao dati nijedan ruski revolucionar umjetnik, a kakav na vječno pitanje ljudskoga spasenja i sreće nije nama svima dao ni Dostojevski sam.

II

Dva apostola, dvije ličnosti. Već u ličnostima je tolika razlika da bi se možda najljepše mogla prikazati ovako: za portret jednoga bio bi najkarakterističniji rembrantovski kleropskir (*clairobscur*), za portret drugoga vedri plener (*plein-air*).

Kleropskir — Dostojevski. U njemu je svjetlomrak stratišta, katorge i manastira, mistične Rusije srednjega vijeka. Car koji ga je pomilovao, katorga na kojoj je našao ruski narod i evanđelje, manastir iz kojega je očekivao dobroga kaluđera koji će spasiti Rusiju i obnoviti svijet u Hristu, to su njegove tri vizije, tri zvijezde na njegovom duševnom horizontu, zamagljenom tamnim burama. Grafički prikazati tu komplikovanu ličnost u nekoliko osnovnih crta, koje bi je zatvorile u neki euklidovski oblik, nemoguće je: to bi morala da bude neka sablasno izvitoperena krivulja parabolički se gubeći u nedosegu. U njoj samoj kao da je suštinsko jamstvo protiv svake »prjamolinejnosti«. Istina gleda se tu kroz trans; sam je govorio za svoju epileptičnu auru da se u njoj osjeća najsrećnijim u životu, videći sve preobraženo i čisto. Iz samog tog priznanja izbija grč mučenika koji pribit na mučila vidi odlanuće i sreću u preobraženju svojih mučitelja i mučila; ekstaze i vizije poprimile su tu vid realnosti koja ima svoju posebnu logiku: logiku apsolutno individualnu, subjektivnu. On može da govori kolektivu, ko što je to uvijek i govorio, no govor je to individualiste, vječno nagnutog nad sama sebe, svoju unutarnjost; argumenti njegovi jesu duševni doživljaji, njegov stostruki ja, čas se prikazujući kao dobar demon spasenja, čas opet kao zao demon propasti. Demoni radi kojih je optuživao druge zapravo su bili prvenstveno u njemu, ili, kad ih nije bilo, stvarao ih je da u sebi vidi jasno svoje prijatelje i neprijatelje, s njima da izvojuje bitku za pobjednu i mir svoj vlastiti. Strahoviti eksperimentator, dušu svoju vlastitu uzimajući za materijal svoga eksperimenta, on eksperimentira s tipovima za koje se ne zna gdje im svršava realnost a započinja samo nerealna konstrukcija. Ko bog ih baca u međusobnu borbu da ih iskuša i pronađe, pokaže među njima uzor vrijedan

nasljedovanja. Ono na čemu je zaglavio Gogolj — da poslije negativne, tamne Rusije, davši je u *Mrtvim dušama*, dade i Rusiju pozitivnu, svijetlu — to s novom, još većom snagom pokušava iznova on sam. No, je li Rusija i u njegovo vrijeme bila tako pozitivna i svijetla da bi uspio i on u čemu nije mogao njegov Ivan Krstitelj, Gogolj? Poslije smiješnog Čičikova i Hljestakova smiješno je i samo njegovo najpozitivnije lice, Miškin; zar je međutim u smiješnosti rješenje ljudskoga spasenja? Ili zar je Aljoša možda pozitivan tip? Aljoša, mistik, za kojega dobri ljudi još i danas kažu da je nosilac svete energije i spasonosnog sveljudnog aktivizma? Prije bi se moglo to danas reći za maloga Jackija Coogana koji vas preporađa na podrug sata dok ga gledate u filmu. Ono što je pozitivno u svim tim tipovima, to je želja Dostojevskoga da nam barem u imaginaciji prikaže pozitiv spasenja kakav Rusija u njegovo vrijeme još nije imala i nije mogla imati u realnosti; no, na što je prije svega išla ta težnja za spasenjem negoli za spasenjem njegovim vlastitim? Prije negoli druge, Dostojevski je trebao da spase sebe samoga. Na to ga je nagonilo njegovo hrišćanstvo, njegov strah pred prazninom poslije smrti i u samom životu.* Bilo kakvo sidro, o koje bi se uhvatio da ne utone i

* Taj strah njegov pred prazninom u životu, ukoliko on nije samo izraz borbe za životni smisao, mogao bi se izraziti i drukčije: težnjom jednog kaotičnog duha za svojom kristalizacijom i pobjedom konstruktivnog svog principa i prema tome strahom od još većeg kaosa i anarhije. Tako se taj njegov duboki psihološki potez odrazio i u njegovom odnosu spram socijalizma. Govoreći povodom nekih kritika *Demona* o svojoj mladosti, kao da se našao među socijalističkim petraševcima, i dodirujući pri tome problem nečajevštine, osuđene po njemu u *Demonima*, on u svome *Dnevniku spisatelja* za god. 1873. daje i ovo karakteristično priznanje: »Nečajevom (pučist kojeg je poricao Marx sam, a poslije ga se odrekao i Bakunjin; opaska A. C.) ja ne bih mogao vjerojatno postati nikada, no ne jamčim da ne bih nečajevcem... u danima svoje mladosti. Mi smo tada bili zaraženi idejama tadašnjeg teoretskog socijalizma. Političkog socijalizma tada još nije bilo u Evropi i poricali su ga čak evropski konjušari socijalista. Bez sumnje da se iz svega toga (tj. iz nestrpljenja gladnih ljudi, podsticanih teorijama budućeg blaženstva) razvio politički socijalizam kojega se suština, bez obzira na sve navještavane ciljeve, sastoji zapravo samo u želji neimućnih klasa da ograbe imućne,

propadne, bilo je tom halucinatoru potrebno ko kakvo čvrsto tlo pod nogama — on ga je našao, samo i opet u novoj halucinaciji: u bogu, u Hristu, u religiji, a najposlije u narodu, u mužiku »bogonoscu«. »Bogonosac« — u tome je i bila njegova halucinacija, sakrivajući u sebi istinu koja se poslije objavila drugačije negoli ju je zamišljao Dostojevski. No, je li i vjera njega samoga bila onako čista kao što je to još bila, recimo, u Franje Asiškoga? Dualan, na prijelomu dva vijeka, kako je to bilo XIX stoljeće i u samoj Rusiji, on je u sebi nosio grč sumnje, i to je njegovo »bogoborstvo« nužno moralo nadoći. I ako se on u tom bogoborstvu uvijek opet obraćao bogu, onda je to bio samo pad i dobrovoljno skrušenje titana koji se našao pred nepobjedivim silama, zemaljskima a ne nebeskima, stvarnima ko što bješe cijela stara Rusija sa svemoćnim carem i crkvom a bespomoćnim narodom i inteligencijom. Protiv te iste Rusije on se sam bunio u svojoj mladosti, približavajući se već smjeru socijalističkom. Tamnica je bila njegov put u Damask, umjesto k socijalizmu on se obratio ka hrišćanstvu, poprimivši tako sve karakteristike roba koji se smiruje sa svojom tamnicom. Kakvo je spasenje moglo doći narodu u tamnici od tog robijaša, Epikteta hrišćanstva koji je blagoslovio svoj vlastiti trnovi vijenac i tamnicu proglasio hramom? Sad ili je narod, noseći u sebi boga, već spašen, čemu ga onda još spasavati, ili pak uprkos bogu u sebi nije spašen, znači da mu za spasenje ne koristi bog. Što, dakle? Srušiti tamnicu? Kad bi to i bilo moguće, Dostojevski se bojao potresa, bojao se ruševina na kojima nije vidio šta se ima i može da sagradi: mjesto revolucionarom postao je tako konzervativcem — antipodom onoga koji se u znanju što ima da gradi nije bojao potresa, sam ga izazivajući; antipodom Lenjina.

Lenjin — vedar plener. Spram bolećive komplikovanosti Dostojevskoga on je kristalno jasan, jednostavan, građen euklidski. Grafički on može da se prikaže u ravnome pravcu

a zatim »neka bude što bude«. (*Jer do danas ništa još nije riješeno kakvo će da bude buduće društvo, riješeno je samo to da se današnje poruši* — i evo u tome je zasad cijela formula političkog socijalizma.)«

koji isto ide u nedoseg, u istosmjernosti svojoj ne poznavajući obrata, pokazujući razliku samo u gradaciji svog uspona. »Prjamolinejnost«? Da, ali u najljepšem smislu, o kakvom Dostojevski nije mogao ni da sanja. Nikakve dualnosti i rascijepanosti ličnosti; tip je to cjelovit ko iz jednoga komada. Unutarnje borbe, borbe sa sobom samim, mogu tu da budu samo izuzetak, još i tada izazvane samo prilikama spoljašnjima. Možda od kakvih fantoma? Tog su čovjeka zvali fantastom isto kao i Dostojevskoga (Wells). Fantastički daleko je i gledao u budućnost, no tko je svoju »fantaziju« pa i viziju u naše vrijeme osnovao na tako jedinstveno pronicavom gledanju stvari kakve one jesu, k o n k r e t n e i r e a l n e? Svaka fantomatika preobražavanja stvari, bilo religijom, poezijom, metafizikom, u Lenjina je isključena. Bog je kod njega konačno izbačen iz igre, i postoje samo ljudi i stvari. Čak i ljudska duša odviše je iracionalan pojam, važniji od nje su ljudski odnosi, njihova mehanika, oni osnovni motori koji ih kreću. Sama ličnost, koja je kod Dostojevskoga igrala najglavniju ulogu, kod Lenjina je potpuno sporedna i nje — i onda kad titanski raste pred nama — kao da nema. Dok je Dostojevski u svim svojim djelima neprestano raščinjao svoj subjekt ispovijedajući se, Lenjin nikada nije govorio o sebi, memoare njegove ne možemo ni zamisliti. Taj veliki individuum najmanje je bio individualist. Logika takva čovjeka morala je nužno da postane racionalna, objektivna, čovjek se taj morao i kao subjekt objektivirati u nečemu što nije on sam nego ili apstrakcija neke nauke što ga čini teoretičarom ili realnost nekih ljudskih gomila što ga čini praktičarom i vođom. Uzalud ćete u Dostojevskoga tražiti nekih velikih scena masa, on je sav udubljen u dušu pojedinca. Kod Lenjina obratno. Mase su njegov materijal, u njih se on udubljuje potpuno, i manje psiholog ličnosti, on je psiholog masa. Narod svoj on nije našao i upoznao u tamnici nego u fabrici. U tamnici živi robijaš kao žrtva i krivac istodobno; potencirano, dakle, tu je moguća iluzionarnost duševnoga olakšanja ko što to daje hrišćanstvo, no zar i raskajavanja, kako to traži isto to hrišćanstvo? Sam Dostojevski ustvrdio je da se robijaši njegovi nisu kajali. Poprimiti od njih hrišćanstvo bio je jedan

groteskni *qui pro quo*. Dostojevski ga je i učinio. Obratno je s narodom u fabrici. I tvornica je vrsta tamnice, a u Lenjinovoj mladosti ruska tvornica bila je grozna. Radnici su tu u tvornici žrtve, ali bez krivnje, i nemaju ni za što da se kaju. Selo su morali da napuste radi bijede; slabiji, konzervativniji su ostali na selu, a smjeliji su otišli i tako se probrani »najdarovitiji i najsilniji« narod, kako je Dostojevski nazvao mužike robijaše, zapravo našao u tvornici. Tko je kriv za propadanje tolikih energija u tamnici — pitao je Dostojevski, nikada nam ne davši odgovor. »Iluzionarnost svake vrste — odgovorio je Lenjin — za radnike u fabrici i za cio narod, trpljenje, nesvijest, pa i samo hrišćanstvo.« Znanja i vjere u sebe treba tim ljudima dati — to je bila njegova lozinka i on im je i dao i znanja i vjere. Obratno od Dostojevskoga koji je svoju vjeru od naroda primio, Lenjin je svoju vjeru narodu davao, vjeru protivnu od one koju je dotada taj narod uzaludno, bez tračka kakvog spasenja imao kroz stoljeća. Ponos a ne poniznost, borba a ne pomirenje, buna a ne skrušenost, bila je zapovijest te nove vjere — zar se možda u njoj cerio kakav demonski eksperimenat? To je i smisao otpužbe koju je Dostojevski dizao protiv ruskih revolucionara svoga vremena, naročito u *Demonima*. Doći ćemo još na to s koliko prava i koliko se to može uopće primijeniti na revolucionara Lenjinovog karaktera. Zasad recimo samo ovo: kad bi djelo Lenjinovo i bilo eksperimenat, kako ga mnogi optužuju još i danas, onda su mu na taj eksperimenat dali pravo baš oni koji sa svim svojim propovijedima o ljudskom spasenju do danas ne uspješe, među njima najposlije ni sam Dostojevski. Treba li reći i to da je narod, revoluciju digavši, na taj »eksperimenat« pristao? Šta se god reklo, sve izlazi na to da Lenjin taj »eksperimenat« — a danas se već od eksperimenta vide i te kakvi pozitivni rezultati! — nije proveo radi sebe lično, ne radi svog ličnog spasenja o kojem se bitno radilo Dostojevskom, nego radi drugih, radi naroda samoga. Sa svojom divnom ljudskom logikom i energijom, nepolomljenom od sumnja, sa svojom nedostiživom sposobnošću da se, sam nekomplikovan, orijentira u najkomplikovanijim situacijama, taj veliki majstor akcije bio je konačno kao izabran da bez

opasnosti za one koje vodi uzme vodstvo njihovog puta u budućnost u svoje ruke. Od apostola koji propovijeda postao je tako apostol koji stvara živa djela iz svojih propovijedi. Pozitivna Rusija koju je uzalud tražio Dostojevski našla se tu stvorena u životu, ne samo u knjizi, Rusija u znaku socijalizma. Umjetnik, srećniji nego Gogolj i Dostojevski, moguć je tek sada, Lenjin mu je otvorio put. Put taj obratan je od onoga koji je poslije svoga obrata dosuđivao Rusiji Dostojevski. No, na tome putu, još tamo davno na početku, oko glasovite 1848. koja je odjeknula i u Rusiji, barem u inteligenciji njenoj, nije li stajao i Dostojevski sam? Onim čime je, prije u to, zapravo, posumnjavši negoli povjerovavši, Dostojevski započeo, Lenjin je započeo i s vjerom dovršio. Da se tako dogodilo, sigurno nije razlog samo u njihovim ličnostima nego i u pozadini i u tlu iz kojega su njihove ličnosti nikle, i u epohama u kojima su se te ličnosti razvijale.

III

Mi smo već vidjeli: Dostojevski je zabacivao revoluciju i socijalizam velikim dijelom i zato jer nije vjerovao u njihovu konstruktivnost. Iako se njegova citirana bilješka o političkom socijalizmu može da odnosi samo na istovremenu Marxovu Prvu internacionalu, on je u shvatanju te Internacionale, dakle i marksizma, sam pokazao prjamolinejnost, jednostranost oprostivu kad se uzme u vid cijela epoha u kojoj je živio. Paradoks je te epohe u tome da se sve vidnije njene glave, počev od Bakunjina i Hercena do Lavrova i Mihajlovskoga, biju s marksizmom, a marksizma još u Rusiji uopće nema. U stvari, to međutim nije paradoks nego nužan rezultat tadanjih prilika.

Zamislite sputanog orijaša u čijem je mozgu samo jedan mali nerv zatitrao od osjećaja i svijesti slobode, nerv senzoran, bez motorne sposobnosti da krene ma i jedno udo a kamoli cijelo nesvjesno i tromo tijelo tog orijaša, i pred vama je Rusija cijele epohe Dostojevskoga. Orijaš, to je, razumije se, narod; njegovi okovi, to je feudalizam sa carem i crkvom na čelu, onaj mali senzorni nerv, to je inteligencija. Inteligencija, u prvom redu ona koja je poput Bjelinskoga, Bakunjina i Hercena okrenula oči spram revolucionarne Evrope, gledajući u njoj, naročito godine četrdesetosme, onu akciju koja će se, pobijedi li, pobjedonosno odraziti i u Rusiji oslabljenjem njene reakcije. Bakunjin se tada otvoreno baca u borbu, Hercen je ognjeni svjetionik bune; Wagner i Baudelaire digli su zastavu revolucije, prvi čak i revolucije proleterske socijalističke. To je vrijeme kad se Dostojevski preko petraševaca približava socijalizmu. I u čemu se završila ta 1848? Poslije potresa došlo je crno zatišje, u samoj Francuskoj mjesto revolucije pobjeđuje imperijalizam pustolova Napoleona III. U Rusiji, okrunjen vijencem pobjede nad mađarskom revolucijom, trijumfalno vlada i dalje carizam. — Cijela Evropa i Rusija na dugo vrijeme kao da je poput Dostojevskoga pala u katorgu reakcije. Samog Bakunjina, apostola pandestrukcije, spasava tek njegov vulkanski temperamenat da ne klone; Hercen pada u skepsu, Baudelaire se opaja dekadansom, Wagner, taj zanimljivi srodnik Dostojevskoga *(Parsifal, Karlfreitagszauber)*, prelazi poslije svog mističnog nacionalnog paganizma ka hrišćanstvu, i sama Marxova Internacionala doživljava najposlije svoj raspad. Revolucionarna Evropa precijenila je svoje sile, glavna poluga njene akcije bila je još preslaba, proletarijat je bio tek u svojim dječjim godinama.

U Rusiji je on kroz cijelu epohu Dostojevskoga zapravo bio nepoznanica. Tri veće ili manje grupe sačinjavaju tada društvenu strukturu: plemstvo, seljaštvo i malograđanstvo, i uslovno — četvrta: inteligencija koja se regrutovala mahom iz nižega plemstva, malograđanstva i činovništva. Sila materijalna, feudalizam, i sila idejna, inteligencija, to su dva pola te epohe. Između ta dva pola leži sputani orijaš narod, ogromna sila bez svijesti o svojoj snazi; bez nje. Šta se može i kuda se može? Postoje dvije mogućnosti: ili reći da se uopće nikuda ne treba, onda je već sve dobro i razumno što postoji, i car i crkva, i narod onakav kakav jest, ili pak negirati kao zlo i cara i crkvu i narod kakav jest, no čime ta negacija, ne osnivajući se ni na kakvoj konkretnoj društvenoj sili, može završiti nego utopijom? Duboki raskol ruskoga kulturnog proble-

ma na kliše zapadnjački i slavenofilski ima svoj razlog prvenstveno u tom nedostatku društvene sile, još bolje rečeno: klase proizašle iz naroda, koja bi ideologijama pojedinaca bila putokazom i korektivom. Bez nje su sve te ideologije bile prisiljene da budu pronalaskom proizvoljno individualnim, što opet u posljednjem rezultatu znači utopističkim. Utopizmu tome nisu izbjegli ni konzervativni slavenofili sa svojim primatom religije, ni revolucionarni zapadnjaci sa svojim primatom razuma.

Interesantna saglasnost sviju tih ideologija, i slavenofilskih i zapadnjačkih, bila je u njihovoj antiburžoaznosti. Još nije bilo marksista, a Rusi su se borili s marksizmom; još nije bilo buržoazije, a Rusi su prezirali (i Dostojevski s njima) buržoaznost, sve tamo do faktično postojećeg malograđanskog »mješčanstva«! Protuslovlje očigledno, i moralo se ono da osveti kasnije, no imalo je i ono svoj duboki razlog. Taj je bio u njih svih, uključivo i u zapadnjaka (osim izuzetaka kakav je, na primjer, najposlije poburžoazivši se u Evropi, bio i sam Turgenjev), da Rusija u svome razvoju pođe originalnim svojim putem: mimoilaženjem evropskoga kapitalizma. Mi danas znamo koliko je bilo i u tome utopičnosti i koliko je baš, hvala Lenjinu, nije bilo — no riječ je tu o epohi Dostojevskoga, i pogledajmo sad načas u njoj Dostojevskoga sama.

Cio jedan decenij bio je on, živeći u progonstvu, odrezan od kulturnoga života Rusije, i baš onaj decenij kada se taj život kretao pod silnim utjecajem čovjeka koji je — iako, doduše, etički fundiravši svoj materijalizam i socijalizam, iako dalek — bio najbliži potonjem naučnom socijalizmu Lenjina. Tek što se Dostojevski vratio iz progonstva, u progonstvo, gotovo doživotno, otišao je Černjiševski. Dva antipoda kao da su se tu razišla, ne sastavši se zapravo nikad više, jer zapravo su se to mimoišle dvije epohe. Kamen međaš njihov bilo je oslobođenje kmetstva 1861. Stara slavenofilska skepsa u Evropu, ojačavši slomom revolucije 1848. i u samih zapadnjaka, ne oslabivši u ovih još više naročito radi reakcije carizma i gdjekojih slavenofila protiv agrarne reforme — ta skepsa u Evropu, a s njome i nova vjera u Rusiju, dobila je sad sankciju kakva joj je samo bila potrebna da usklikne glasnije nego

ikad da je razvitak i preporod Rusije moguć i bez revolucije. Bez revolucije, s time su se nadugo složili i sami zapadnjaci koji se u deceniju šezdesetih godina razviše u narodnjake pod vodstvom Mihajlovskoga. Dometnite još k tome da se u istoj epohi sedamdesetih godina caristička Rusija bacila u rat s Turcima za oslobođenje balkanskih Slavena — tako je barem na taj rat, odričući mu u ime Rusije svaku tendenciju na kakav imperijalistički zahvat i nasilje, gledao Dostojevski — i dobili ste dva krupna, dakako naivna razloga za pomirbu Dostojevskoga sa carizmom. Sramota Rusije 1848. je oprana, car je počeo da oslobađa ne samo svoj narod nego i druge narode! Revolucija se morala pokazati još manje opravdanom, no čemu je i tražiti od Dostojevskoga kad su je se na dugo vrijeme odrekli i sami zapadnjaci, takozvani narodnjaci šezdesetih godina, s Mihajlovskim na čelu?

Potrebno je reći nekoliko riječi o tim narodnjacima, jer i sam Dostojevski bio je svoje vrste narodnjak. Sami ti narodnjaci, pošavši iz teze Černjiševskoga o posebnom razvoju Rusije bez kapitalizma i socijalizma pomoću seoske općine — »mira«, bili su socijalisti.

No, princip tog njihovog socijalizma bio je narod kao zbir ličnosti, ličnost, dakle, sama po sebi, s daljnjim postulatom da se društvo ne smije razvijati na uštrb ličnoga prava. Subjektivisti umjesto objektivisti, kako je to bio Černjiševski a pogotovo Lenjin, oni su tako apsolutnim individualizmom htjeli doći do socijalizma. Protuslovlje strašno i, kako ćemo još vidjeti, od njega je bolovao i Dostojevski. Svoj princip nepovredivosti ličnosti pogazili su oni najposlije sami, kad se razviše u narodovoljce i prijeđoše iz teorije u praksu, iz filozofiranja u politiku, i započeše individualnu terorističku akciju atentatima. Tu akciju je unaprijed naslutio i osudio Dostojevski, no kraj svega toga postojale su i dodirne tačke između njega i tih narodnjaka. Prije svega subjektivnost jednih i drugoga, isticanje nepovredivosti ličnosti. Drugo: uzimanje naroda kao jamstva za originalan razvoj Rusije. No, iz odnosa njihovog spram tog naroda (da i ne govorim o odnosu spram cara i crkve) slijedi i sva razlika njihova koju je najbolje okarak-

terisao Mihajlovski rekavši za jedne da se ravnaju po narodnim interesima, a za druge — po narodnim mišljenjima.

Nije bez važnosti reći da se Dostojevski, pročitavši tu misao Mihajlovskoga, zbunio prilično i obećao da će Mihajlovskome odgovoriti, što međutim nije učinio nikada. Kad ništa drugo ne bi dokazivalo svu slabost hrišćansko-narodne ideologije narodnjaštva Dostojevskoga, osnovane na nekritičnom poprimanju narodne vjere i hrišćanstva a ne narodnih interesa, ma bio narod o njima još nesvjestan, onda bi to dokazivala baš ta njegova šutnja. Ali šta je i mogao da odgovori? Priznati da su narodni interesi preči od narodnih mišljenja značilo bi odbaciti sve ono što je tim interesima protivno, dakle, i vjeru i hrišćanstvo koje su car i crkva iskorišćavali protiv naroda. Značilo bi u posljednjoj konzekvenci postati revolucionarom. Mjesto toga on je — veći iluzionar od revolucionara koje je kritikovao — do smrti svoje ostao u iluziji da je baš hrišćanstvo ruskoga naroda najveći njegov interes i, kao jamstvo bratstva, da nadomještava svaku potrebu revolucije. Na njemu je on osnovao svu svoju vjeru u misiju toga naroda koju će taj narod ponijeti u Evropi gdje će »izmiriti jednom za svagda sva protivurječja evropske civilizacije i izreći konačnu, novu i zdravu i nikad još čutu Riječ velike opće harmonije, bratske konačne saglasnosti sviju plemena u bratskom svesvjetskom savezu po Hristovom evanđeoskom zakonu«. »Eto, mi proričemo vjerujući da samo Rusija nosi u sebi načelo da razriješi sveevropsko sudbonosno pitanje poništene braće, bez boja i krvi, bez mržnje i zla.«

Protuslovljima je obilovala cijela epoha Dostojevskoga, i revolucionari, i Dostojevski, pa i narod.

I dok je bilo tako, bio je taj narod ponajmanje u mogućnosti da riješi i sama, podrazumijeva se klasna, protivurječja ruske civilizacije, a kamoli zapadnoevropske. Još se nisu slegli ni talasi prve revolucije toga naroda 1905—1907. kada je ruski kulturni historik Ivanov Razumnjik u svojoj studiji o ruskoj literaturi nazvao ta proricanja Dostojevskoga naivnima i djetinjastima. Formalno, ona su to bila. No, nije li u njima bio i velik dio istine koji se u naše vrijeme obistinio, samo u obratnom smislu negoli je to očekivao Dostojevski? Ruski narod ponio je doista misiju u Evropi, još više: na cijelom globusu, misiju koja pod simbolom Lenjina, a ne Hrista, doista ide za rješenjem klasnih protivurječja svjetske civilizacije. Da se to dogodilo obratno nego što je očekivao Dostojevski, razlogom je konačno i obratna epoha u kojoj je spram epohe Dostojevskoga živio Lenjin, a s njime i ruski narod.

U toj epohi, prije svega, razbila se utopija sviju onih koji su vjerovali da će Rusija poći drugim putem razvoja od Evrope, tako da obiđe kapitalizam i direktno se razvije u socijalizam iz seoske općine. Ta se općina na oči samih narodnjaka počela da raspada još u osamdesetim godinama. Raspadala se pod utjecajem kapitalizma, s ovim i buržoazije. A šta se, drugim riječima, tu raspadalo nego ono hrišćanstvo koje je Dostojevski podmetao narodu kao njegovu unutarnju vječnu suštinu? Gdje se sam individualizira prema svojim interesima, tu kršćanstvo, kako ga je shvatao Dostojevski, pada. Dostojevskoga je, dakle, vrlo brzo demantirao sam narod. Pravi osnovi misije toga naroda zapravo su se tu međutim istom započinjali. Započinjali nastajanjem svjesne društvene sile iz samog naroda, klase proletarijata. Istovremeno se klasa koja je dotada suvereno gospodovala nad Rusijom, klasa feudalna, podgrizana novonastajalom buržoazijom, polako u sebi također mrvila. Sam carizam se kompromitovao sve više. Ako je još Dostojevski mogao da vidi u njemu neku oslobodilačku ulogu, u Lenjinovo vrijeme ta je uloga sve drastičnije otkrivala svoju pravu, nikad nezatajenu suštinu: imperijalizam i spram tuđih naroda i spram naroda vlastitog. Skandalozni postupak sa seljaštvom povodom katastrofalne gladi god. 1891, izigranje agrarne reforme 1906, tobože obrambeni a zapravo imperijalistički ratovi 1904. s Japanom i 1914. u Evropi — ta četiri njegova datuma, kad i ne bi postojala sva ona njegova permanentna reakcija politička i kulturna, dovoljna bi bila, i bila su, da strgnu s njega masku nekog oslobodioca, kako je još Dostojevski nazivao Aleksandra II. U takvoj situaciji, obratno od one Dostojevskoga kad su ojačali slavenofili, mogli su da ojačaju samo zapadnjaci. Zna se već kakvi su to zapadnjaci: njima su dale dvije polarno različite boje dvije nove klase, buržoazija i proletarijat. S njihovom pojavom morala

se pojaviti i nova ideologija, različita već prema tome na koju se klasu oslanjala. Što je važno ovdje reći, jeste da je ideologija koja se oslanjala na prvu klasu bila zapravo samo razvodnjavanje stare ideologije zapadnjačke pa i slavenofilske, dok je ideologija koja se oslanjala na proletarijat unijela u ruski život novu jarku i, što se tiče jasnoće i izdjelanosti, opredijeljenu notu kakva se u kaosu tog života nije čula nikad. Kritikovan još prije nego se rodio, revolucionarni marksizam nosio je u Rusiji već u svojoj genezi posvetu borbe. Rodivši se, on je ne oklijevajući prešao na napad, podvrgavši kritici cio prošli i suvremeni politički i socijalni život Rusije, manje, istina, u njegovim kulturnim oblastima, više u oblastima socijalnopolitičkim koje su, konačno, uvijek prvima osnov. Kritika je ta od prvog svog časa iz teorije prešla u praksu, na zadobivanje, osvještavanje i organizovanje žive društvene sile iz naroda. Dok su sve prijašnje teorije, uključivo one Dostojevskoga, bile inteligentske, postavljajući socijalni problem individualno kao odnos inteligencije i naroda, ovdje je teorija bila usađena u kolektiv jedne narodne klase, došle do svijesti o svojim interesima, o svojoj historijskoj misiji istovetnoj u suštini s interesima narodne većine. Tek sada se zapravo stvoriše mogućnosti da socijalizam u Rusiji, za kojim su ovako ili onako, ateistički i anarhistički ko Bakunjin, hrišćanski ko Dostojevski, čeznule sve ruske generacije, prijeđe iz utopije u realnost. U sve komplikovanijoj situaciji on je, prije nego se iz teorije ostvario u praksi, morao da prođe kroz veće i manje krize. U krizama tima pali su mnogi, i sami pioniri ruskoga marksizma, Plehanov, prešavši u menjševike, pa Struve, izgubivši se čak među kadetima. Onaj koji ga je proveo kroz sve te krize bio je Lenjin sa svojim spinocijanski bistrim i logičkim mozgom. Dok se cijela ruska inteligencija odvajkada uzalud lomila oko rješenja svoga odnosa s narodom, znači seljaštvom, on je, na putu slabo utrtom i od samoga Marxa i cijele internacionalne socijaldemokracije, riješio vitalni problem socijalizma: odnos radništva i seljaštva. I da kažemo samo još ovo: Marx je ukazao put od kapitalizma k socijalizmu, vodeći ga kroz diktaturu proletarijata. Organizacija te diktature, forma prve prijelazne etape, pa valjda

i socijalizma samog, bila je i njemu još nejasna. Što nije mogao znati Marx, znao je u zemlji sovjeta Lenjin. S instinktom velikog konstruktora, prihvativši i izgradivši sovjete kao formu socijalističke organizacije, on je jednom za svagda skinuo sa socijalizma optužbu koju je na socijalizam sa svojom idejom pandestrukcije navukao naročito Bakunjin. Bakunjinova ideja pandestrukcije bila je baukom Dostojevskoga, na nju je on svojom kritikom socijalizma i anarhizma najviše i reagirao. Poslije Lenjina sumnja njegova u konstruktivnost socijalizma može da bude samo preostatkom preživjele epohe.

Istom ta konstrukcija, pretpostavljajući destrukciju feudalnoburžoaskog režima u Evropi kako ju je provela i u Rusiji, može da dovede do rješenja protivurječja evropske civilizacije i stvori konačnu bratsku saglasnost sviju naroda u bratskom svesvjetskom savezu: u sovjetskoj njihovoj federaciji. No, zar bez boja i krvi, mržnje i zla?

Tako je misiju ruskoga naroda sebi zamišljao Dostojevski. Još i od krajnje lijevih ruskih socijalista i komunara nadao se on nekad da će, izučivši Rusiju, obratiti je na put ruskoga konzervatizma.* Historija ga je demantirala. Krajnje lijevi

* Govoreći o krajnje lijevima svoga vremena, on je ujedno najljepše naslutio ruski karakter »zapadnjačkih« internacionalista, Lenjina i boljševika. I uopće je to mjesto karakteristično za njega samoga, pokazujući kako je čak i on, taj veliki negator revolucije, znao da u njoj vidi neku njemu još nepoznatu dalju svrhu od proste destrukcije hunske, kako još danas idioti ili neznalice optužuju rusku revoluciju. Mjesto je to iz *Dnevnika spisatelja* za g. 1876, iz članka *Moj paradoks.* Taj paradoks je ukratko u ovome: zašto Rusi, kad dođu u Evropu, u svojoj većini, barem devet desetina njih, prilaze radije k liberalima negoli konzervativcima, i ne samo k liberalima nego odmah ka krajnjoj komunarskoj ljevici »koja poriče svoju vlastitu evropsku kulturu i civilizaciju«? »Meni se čini da se u tome pokazuje prosvjedujuća ruska duša kojoj je uvijek, od samoga Petra, evropska kultura bila mrska i u mnogom se pokazala tuđom ruskoj duši. Evropski ruski socijalisti i komunari prije svega nisu Evropejci i svršit će time da će opet postati slavnim i korjenitim Rusima kada se rasiju nesporazumci i kada izuče Rusiju. Mi smo, čini mi se, revolucionari ne samo zato da rušimo tamo gdje nismo ni gradili, ne kao Huni i Tatari, nego radi nečeg drugog, što mi još ne znamo (a ti koji znadu taje za sebe). Ukratko, mi smo revolucionari tako reći iz nužde samoga konzervatizma.«

boljševici izučili su i predobro Rusiju, pa su ipak s evropskom civilizacijom buržoaskom porekli i rusku feudalnoburžoasku. Nisu dakle postali konzervativcima. Ali je zato ogroman broj bivših konzervativaca, sam narod, postao revolucionarom, svoju historijsku misiju pod vodstvom Lenjina ponesavši s bojem i krvlju, pa i mržnjom i zlom. Zar je i moglo biti drukčije? Zar je koncepcija ljudskoga spasenja i misije Rusije pod idejom hrišćanstva i Hrista bila tako realna i nepogrešiva da je mogla učiniti nepotrebnom i suvišnom Lenjinovu koncepciju spomenutog spasenja i misije pod idejom komunističke revolucije i Marxa? To nas pitanje direktno vodi na pretres njihovog antiimperijalizma.

IV

Godina njihovog rođenja bila je godina smrti i umiranja evropskog napoleonskog imperijalizma, no da li i imperijalizma uopće? Nad kolijevkom njihovom, pormčavši u samoj Rusiji još 1812, gasila se zvijezda koja je imperijalizmima Evrope, počevši od aleksandrovskog i cezarskog do napoleonskog, davala romantičan sjaj heroizma jedne imperijalne carske ličnosti. Iako su se iza njihovog imperijalizma sakrivali interesi pojedinih klasa, oni su blijedjeli pred sjajem imperatorskog veličanstva. Imperijalizam je tako dobio karakter individualni, uzrok se njegov gledao u ličnosti. Romantika je tu bila moguća, njoj su kao posljednji od velikih pali žrtvom Stendhal i Nietzsche. No, već u vrijeme malog imperatora ko što to bješe Napoleon III, taj sjaj ličnog jednog imperijalizma potamnio je i jasno se svima na oči digao pravi kostur svakog imperijalizma, a pogotovo imperijalizma koji se sledio u Evropi ne umrvši u njoj još ni danas: sablasni kostur buržoaske klase. Otada pa do danas Evropa se baš u ime svog imperijalizma od godine do godine, nakostriješivši se u ratnome klanju, pretvara u groblje i mrtvačnicu. Kosturna sablast kapitalizma kruži tim grobljem živeći kao hijena od milijunskih leševa svojih žrtava. To je »najviša etapa« toga kapitalizma, kako je sigurno i s izvjesnom ironijom naziva i oštroumno razotkri Lenjin. Iza tog imperijalizma dakako da se skrivaju, i opet ličnosti, veće ili manje, no uvijek velikih magnata finansija i industrije. Ali s romantikom je svršeno, iza svega jezovito reži surova posvojljiva realnost jedne klase koja je svoj egoizam proglasila motorom historije i postulatom kulture i civilizacije. Taj imperijalizam, tu najvišu etapu kapitalizma, Dostojevski nije doživio. U vrijeme njegovo i u samoj je Evropi kapitalizam manje ili više bio tek u svom mladenačkom zaletu, u Rusiji zapravo tek u utrobi njegove epohe. Jasno je, dakle, da imperijalizam na koji je reagirao on nije bio onaj na koji je reagirao Lenjin; otuda, i kad ne bi bilo sviju ostalih razlika između njihovih ličnosti i epoha, potječe i razlika njihovih antiimperijalističkih koncepcija.

U njegovom antiimperijalizmu kao da leži duboka radost zbog sloma Napoleona I u Rusiji. Sa svom svojom dubokom analizom Dostojevski taj svoj antiimperijalizam koncipira svjesno kao negaciju napoleonskog principa, bilo u kojem njegovom vidu, ko što nam to direktno pokazuje sa svojim Raskoljnikovom. U čemu je taj princip? U tome da se jedna viša i jača ličnost nametne ostalima uzimajući ih za svoje sredstvo, svejedno bilo to iz razloga egoističnog ili iz razloga idealnog, da koristi tim pokorenim ličnostima. Čovječja ličnost, i ona najmanja, jest Dostojevskomu vrijednost apsolutna. Ni najkolektivnija sreća ne može da bude ostvarena bilo kakvom prisilnom žrtvom ličnosti ili kako se to klasično izražava Ivan Karamazov prema svom bratu Aljoši:

»Predstavi sebi da ti sam gradiš zgradu čovječanske sudbine s nakanom da na kraju usrećiš ljude i da im naposljetku dadeš mir i spokojstvo, ali da moraš neotklonjivo izmučiti makar samo jedno sićušno stvorenje — bi li ti pristao da budeš graditeljem pod takvim uslovima?«

»Ne bih«, odgovara Aljoša, to znači Dostojevski sam. A taj *ne bih* stavio je njega samoga pred dužnost da nam pokaže bolje uslove do kolektivne sreće i mira. On nam ih je i pokušao pokazati, našavši ih u tome da se ličnost, poput Hrista, za spasenje i sreću drugih žrtvuje dobrovoljno sama. Zabrana prisilne žrtve i preporuka dobrovoljne žrtve, to su dva postulata njegova etičkog antiimperijalizma. Idealno vrlo lijepa,

ko stvorena za Kranjčevićeve »anđele bez zubi«, tek jesu li ostvariva za gladne i nesrećne ljude na zemlji?

Pogledajmo konkretno: u samo vrijeme Dostojevskoga živjele su hiljade ruskih feudalaca, a u naše vrijeme žive po cijelom globusu hiljade kapitalista koji očevidno, i kad su Sanchi Panse a ne Napoleoni, prosljeđuju napoleonski ili, još bolje, imperijalistički princip da žrtvuju milijune ljudi svojoj vlastitoj sreći. To sigurno nije hrišćanska ljubav, a da to postane, trebalo bi da se oni sami žrtvuju prostim odreknućem da žrtvuju druge. Jedino kad bi se to dogodilo, moglo bi se reći da je Dostojevski predložio bolji put od kolektivne sreće, no želi li on uopće taj put? Da, i predlažući ga, želi li? Gledajte što govori stari kaluđer, otac Zosima, iza kojega se i opet sakriva sam Dostojevski, pretendent na kaluđersku mantiju:

»Ja sanjam da vidim i kao da već jasno vidim našu budućnost: doći će do toga da će čak najpokvareniji naš gavan svršiti time što će se postidjeti bogatstva svoga pred siromahom, a siromah će, kad vidi to, razumjeti tu smjernost i dati mu prvenstvo te mu radosno i s naklonošću vratiti za taj plemeniti stid. Vjerujte mi, ovako će se svršiti, to je krajnji cilj!«

Krajnji cilj je, dakle, drugim riječima taj da će i dalje postojati klasne razlike između gospodara i slugu, tek s tom razlikom da će siromasi, umjesto prisilno, dobrovoljno služiti svojim gospodarima, dobrovoljno se žrtvovati i dalje. Mjesto da se žrtvuju imperijalisti, imaju da se žrtvuju »krotke i smjerne« žrtve tog imperijalizma; kakav je tu uopće suštinski korak naprijed od stanja današnjeg? Jedna ogromna skepsa u čovjeka uopće leži u osnovu takvog shvatanja, pa ipak i kako strahovito naivan, jednog takvog psihologa ko što je to Dostojevski apsolutno nedostojni optimizam! Bogataši će se postidjeti svoga bogatstva, znači imperijalizma! Zašto se to kroz skoro dvije hiljade godina poslije Hrista nisu? Pa hipotetički pretpostavimo slučaj da su se postidjeli ili će se barem još postidjeti svi, i čak razdijeliti svoje bogatstvo, i samo to nije i neće, uporno neće jedan jedini od njih, šta se ima onda

raditi s njime? Pustiti ga da i dalje žrtvuje ljude kao svoje sredstvo do sreće?

Ni jedan jedini život ne smije da se prisilno žrtvuje za sreću čovječanstva, veli Dostojevski, osnovavši time svoj antiimperijalizam na apsurdnoj jednoj apsolutnosti koje se u praksi nije mogao držati ni sam. Jasno je da je se on nije ni htio držati tamo gdje je to mogao, na primjer u odnosu spram feudalizma i društva privatne svojine, jer na tlu toga društva on je idejno kao antikomunista stajao kao jedino mogućem. O drugom jednom njegovom protivurječju je riječ, o onom koje protiv njegove volje probija apsolutnost njegove etike, a to je, da se zadržim samo na dva primjera, odnos njegov spram Tolstoja i rata. Kritikujući Tolstojevu teoriju neprotivljenja zlu zlom, iznesenu u Ani Karenjini gdje je zastupa Ljevin, Dostojevski s ironijom izmišlja ovu scenu: Ljevin se našao pred turskim bašibozukom koji hoće da zadavi hrišćansko dijete. »Zar ćeš ga dati ubiti?« pita Dostojevski; a Ljevin se smutio: zar spasiti dijete ne znači opasnost da mora ubiti Turčina? »No, pa ubij!« — kliče Dostojevski. I isti *ubij*, još u većim razmjerima, rekao je on opravdavajući rat za oslobođenje balkanskih Slavena. To je, svakako, bila njegova ljubav za bližnje, no nije li ta ljubav išla kroz krv, nije li to građenje sreće (lijepe sreće, vidimo je danas!) jednoga naroda iziskivalo hiljade ne samo dobrovoljnih nego i prisilnih žrtava?

S pravom se narugao Tolstoju, s još mnogo većim pravom trebao se to sam sebi. Njegov, odnosno starca Zosime, nepozvani gost govori o bratstvu između ljudi do kojega će između njih doći psihičkim putem: »da se svijet preobrazi po novom, od potrebe je da i sami ljudi psihički krenu na drugi put«. Svojom apologijom rata on je sam pokazao nedovoljnost tog puta, ukazavši na potrebu fizičkih sredstava da se preobrazi svijet. No, ako je pri tome dopustiv rat, zašto onda s hiljadustruko većim pravom ne bi bila i revolucija?

Gledajte, ne jedan bašibozuk, nego hiljade malih i velikih kapitalističkih imperijalista drže u plijenu ne jedno samo malo dijete nego milijune ljudske djece i sve zemaljske narode, i po volji ih svojoj gone da se međusobno ubijaju bez koristi,

bez potrebe, samo na još veću svoju propast. I diže se među tim narodima jedan čovjek koji im smjelo i otvoreno kaže da je te nepotrebne beskorisne žrtve dosta, i ako je već potrebna kakva borba, onda je to samo ta da odstrane šačicu imperijalista koja je kriva da još ne žive u bratstvu — nije li to, doduše, ogromno povećan ali zato razmjerno isto toliko opravdan onaj isti slučaj u kojem je Dostojevski Ljevinu rekao: ubij!

I baš taj isti slučaj događao se za cijela života i najviše za rata i revolucije Lenjinu. Nije li, dakle, njegov antiimperijalizam — gdje taj prolazi kroz krv imperijalista i kroz neizostavnu krv uopće — opravdao sam Dostojevski?

Pa kad i ne bi bilo tako — a tako jest — Dostojevski je sa svim svojim protuslovljima doveo svoj antiimperijalizam u položaj u kojem se taj nužno, u konzekvenci, mora da obrati natrag u imperijalizam. Imperijalizam pojedinaca, cijelih klasa i država. Naveo sam već da je on ratu koji je carizam poveo na Balkanu odricao svaki imperijalizam, zahvat i nasilje. A sam je pri tome uporno tvrdio da Carigrad mora postati ruskim. On je u tome vidio uskrsnuće Hristove istine sačuvane na istoku u Rusiji; doista utopističko shvatanje historije, kako je on tu svoju ideju najljepše okrstio i sam!

S antiimperijalizmom koji već u prvoj svojoj realizaciji prelazi u imperijalizam, kuda je mogao doći ruski narod, kuda klasa koja je najviše trpjela od tog imperijalizma i na historiju i njene sile gledale realno? Da oprosti tim imperijalistima? Na veliko opraštanje sviju zala u ime Hrista išla je antiimperijalistička etika Dostojevskoga koje se nije držao ni Hrist, opraštajući, doduše, zlima zlo na zemlji, ali prijeteći im se kaznom na nebesima. Može se pretpostaviti da je Dostojevski posumnjao u ta nebesa, nebo i pakao, nagradu i kaznu videći samo u duši, u njenoj savjesti. Pod čitavom misterioznom maglom njegove religioznosti sakrivala se ipak duboka težnja za etikom čisto zemaljskom i ljudskom; prezamućen nebeskim pojmovima, on je nije postigao. Iz duše same, bez vanjskih duševnih društvenih promjena, tražiti preporod čovječanstva, šta je to bilo no stara priča baruna Münchhausena kako se, zapavši s konjem u močvaru, izvukao iz nje

tako da je konja digao uhvativši ga za uši? Vidite, ostao je da sjedi na njemu i digao je sebe i njega, tako baš kao da vi sjedite na stolici i hoćete se dići zajedno s njome uhvativši je za noge. Preporod Dostojevskoga iznutra može još u najboljem slučaju da bude individualno rješenje, no kolektivno nikada. Sama raznolikost ljudskih duševnosti govori protiv toga. Još i kad imaju savjest, shvataju je raznoliko. A kad je nemaju, tamo gdje je najpotrebnije da je imaju radi bratstva? Oprostiti im? Jedno oproštenje može da dovede do dobra čovjeka koji je skrivio, no opraštanje neprestano šta je do produžavanje zla i sve većega zla? Poricanje zla i produžavanje zla, to je ono možda najdublje protivurječje u koje je zapao Dostojevski, no i jasno, on je patnju proglasio pozitivnom veličinom da se čovjek čisti. No, patnja i s njome samopožrtvovanje za čišćenje ne samo duše nego cijeloga društva, gdje se ljepše prokazalo nego u samome narodu, i još više u klasi koja je na sebe uzela križ revolucije? Tu se, i u krvi vlastitoj, ne samo protivničkoj, digla savjest kakve po nedosežnosti njenoj još ne vidje svijet. Psihičan je i to proces, ali zar se i on obmanjuje time da se čovjek može dići sa stolicom na kojoj sjedi a da prije ne digne samu stolicu, drugim riječima, da najprije digne društvene prilike pa da digne i ljudsku duševnost i savjest?

S tim mislima mi prilazimo da opišemo Lenjinov antiimperijalizam. Zapravo, mi i ne treba da mnogo govorimo kad ga je u najspornijoj njegovoj tački, u pitanju krvi i ubistva, opravdao, kako vidjesmo, i ne sluteći, sam Dostojevski. Antiimperijalizam taj nije fundiran psihički na jednom apsolutu, nego socijalno realnim relacijama života i društva. Apsolutom bi se njegovim mogla možda smatrati klasa, no što kad je i sama klasa tu smatrana kao sredstvo na putu do društva besklasna? Momentano igra ličnost pred njom manju ulogu, topi se u toj klasi, uzima se više kao sredstvo negoli cilj. Ali kao to sredstvo nuđa se ona sama, prava veličina ličnosti, ponavljamo, javila se tu u svom upravo hristovskom sjaju. Zar bi revolucija bez nje uopće mogla biti ma samo na jedan čas? I što je cilj svega; zar neki mravinjak, kako je to, sam u zvjerinjaku živeći, komunističko društvo nazivao

s porugom Dostojevski? On se, možda, još najviše kao umjetnik, bojao nivelacije duševne među ljudima, bratstvo ističući pred jednakost. No, na što tu ide jednakost? Zar na nivelaciju duša? Apsurdnost nespojiva s realizmom marksizma. Radi se samo o jednakosti materijalnih uslova za život iz kojih jedino može da slijedi bratstvo. Uništenje svake mogućnosti da čovjek bude žrtva i sredstvo, to je cilj, formuliran još Marxom. Ličnost, dakle, sloboda ličnosti, toliko tražena od Dostojevskoga, uzeta je u osnov njegova antiimperijalizma, traži se tu kao rezultat, ne kao premisa, probija joj se put, miču se njene zapreke. Miču se klase koje slobodu ličnosti uzimaju za premisu da je danomice za milijune ličnosti negiraju u rezultatu.

U psihološkom procjenjivanju tih klasa bio je Lenjin neisporedivo dublji psiholog negoli je bio Dostojevski. Prilično je velika tragedija jednog psihološkog metoda da ga tako nadilazi jedan čovjek koji je u sociologiji negirao svaki psihološki metod i došao za mnoge na rđav glas da ljude posmatra odviše »mehanički«. Skeptik tamo gdje je to trebalo da bude, spram klasa feudalno-građanskih i raznih klasnih polutana ko što su to socijaldemokrati, on je bio optimistom spram klase koja u današnjem desperatnom kaosu svijeta još jedino znači pokretnu silu za izlazak čovječanstva u sređenje. S njome zajedno on je ostao optimistom u život i budućnost čovječju uopće, optimistom spram kojega sa svim svojim optimizmom Dostojevski ostaje skeptik. No, optimizam taj Lenjinov, ta vjera njegova u mogućnost konstrukcije čovječanske zgrade bez sviju božanskih ornamenata na svom pročelju, sagrađene na čisto ljudskim zemaljskim vrednotama, ne nosi li u sebi također neko protuslovlje?

Mislim ovdje diktaturu proletarijata. O njoj Dostojevski nije mogao znati ništa izvjesno, no on ju je naslutio, optužujući je već unaprijed s bjesovštine daimonizma kojom će obezličiti ličnost. Mnogo bi se za to u njega moglo navesti primjera, među njima i onaj o Velikom inkvizitoru, no evo kako, na primjer, rješenje socijalnoga problema sebi zamišlja u *Demonima* Šigaljev, jedna varijanta nečajevštine: »Ljude treba podijeliti na dva nejednaka dijela. Jedna desetina stječe

slobodu ličnosti i neograničeno pravo nad ostalih devet desetina. Ove pak treba da izgube ličnost i da postanu nekakvo stado koje će, morajući da radi u neograničenoj pokornosti, steći nizom preporođaja prvobitnu nevinost ko nekad u pradavnom raju.«

Prije bi se, dakako, takvo rješenje moglo primijeniti na diktaturu buržoazije, no Dostojevski ga stavlja u usta jednom karikiranom revolucionaru. Vrijedno bi, dakle, bilo da se potanjom njenom analizom pokaže kraj mrve istine i cijelo brdo njene neispravnosti. Nama je ovdje dovoljno da podvučemo samo jedno: da je nečajevštinu iste godine kad je Dostojevski izdao *Demone*, 1872, osudila i sama Marxova Internacionala isključivši radi nje, iako s nepunim pravom, iz svojih redova Bakunjina. Kad ništa drugo, onda bi baš ta sklonost postupka Dostojevskoga i Marxa dokazivala da se u slučaju diktature proletarijata, koju je po tragu Marxa proveo Lenjin, radi bitno o drugoj stvari negoli je to diktatura koju predlaže Šigaljev. Ta diktatura Šigaljeva ne proizlazi iz revolucije naroda, odozdo, nego iz bune, iz pučizma pojedinaca, nametnuvši se još nepokretnom narodu odozgo. Ona u sebi nosi sve znakove desperatnog inteligenstva, tipičnog za epohu Dostojevskoga u kojoj se revolucionarna inteligencija sa svom svojom bunom stalno nalazila pred mrtvim narodnim vulkanom. U tome smislu ne može se kod Dostojevskoga uopće govoriti o nekoj kritici revolucije, što je, najposlije, vidno najbolje iz toga da on svuda govori i poriče bunu, veliki bunt koji su, identificirajući ga s pučizmom, osuđivali i marksisti, a s njima i Lenjin.*

---

* Razumije se da je to samo djelomično tumačenje kritike koju je on digao protiv »bunta«. U suštini on ga je spajao s ateizmom, u ateizmu videći negativan princip životni, dovodeći ili do samoubojstva ili, kad postaje pozitivnim, dovodeći do imperijalističke afirmacije pojedinca s logičnim završetkom u ubistvu. Izuzeci su, dakako, mogući, no koliko je i u tome bilo neispravnosti, najbolje je vidno po tome što su i same crkve, a kamoli ne svjetovne klase, ubijale premda su bile teistične. A što se tiče samoubojstva, kad je to u Rusiji postalo pojavom u masi? Istom poslije Arcibaševa, u vremenu jednog općeg socijalnog pa i etičkog indiferentizma, nadošlog poslije sloma revolucije. Baš revolucija, otkrivajući individui pozitivan smisao života najljepše je pokazala

No, i poslije sviju tih napomena ostaje još uvijek neoboren jedan prigovor protiv diktature proleterijata, a to je da — ma kako ona po jednoj strani diže u život hiljade dosele uspavanih ličnosti iz naroda, to ipak po drugoj strani pretpostavlja ograničenje drugih ličnosti prvenstveno iz redova oborenih klasa — da se, dakle, i sama služi imperijalističkim metodom, barem u širem smislu te riječi, u smislu kako smo ga primjenjivali govoreći o Dostojevskome.

Započevši, dakle, s negacijom imperijalizma feudalne buržoaske klase, Lenjinov antiimperijalizam svršava s imperijalizmom proleterske klase, koju je doveo do vlasti; nije li to takvo protuslovlje da s njime cio taj antiimperijalizam pada kao i onaj Dostojevskoga? Nepobitno je, naime, da diktatura proletarijata iz navedenih razloga znači i opet jednu imperijalističku formu, a značilo bi biti nekim sofistom iz sentimentalnosti i to poricati. Stvar je samo u tome predstavlja li ta forma jednu definitivnost i jedan konačan, završan cilj? Mi smo vidjeli kod Dostojevskoga da je imperijalizam konzekvenca, štaviše, imanentna sadržina njegovog antiimperijalizma; je li tako i kod antiimperijalizma Lenjinovog? Sve naprotiv. Njegov imperijalizam, na koji izlazi diktatura proletarijata, nije konzekvenca njegovog antiimperijalizma nego imperijalizma klasa protivničkih, jedno nužno sredstvo da se onemogući uskrsnuće ovih s njihovim imperijalizmom. Sredstvo, dakle, a ne cilj, jer cilj je, kako već rekosmo, dijametralno nešto drugo: postignuće društvene besklasne, bezdržavne, anarhističke forme u kojoj će biti onemogućen svaki imperijalizam klase nad klasom, naroda nad narodom i ličnosti nad ličnošću.

ateizam kao pozitivan princip, ubijajući doduše, ali za jednu realnu konstruktivnu svrhu, od samoubojstva redovito imuna. — Što se pak tiče njegove kritike revolucije, odnosno tvrdnje da se ta kritika ima više smatrati kritikom inteligentskog revoltantizma savremenika Dostojevskoga negoli proleterske revolucije Lenjina, to pitanje je najljepše osvijetlio u svojoj studiji *Dostojevski i revolucija*, 1921. godine, V. Perevjerzev. »I upravo da se poraziš, kako je duboko taj umjetnik zašao u psihologiju malograđanske revolucionarnosti. Najkričljiviji radikalizam nije mu mogao sakriti reakcionarnost koja je zatajeno ležala u dubinama malograđanske duše. Sve se dogodilo kako je predvidao Dostojevski. Nadošla revolucija porazila je te utopističke revolucionare nizom iznenađenja, preplašila ih svojim imoralizmom, terorom i despotizmom, i mjesto zanosa njihova za revoluciju došlo je razočaranje. Čak i razočaranje je njihovo predvidio Dostojevski opisujući ih kao buntovnike koji ne mogu da izdrže svoju vlastitu bunu.« — Može li se to reći za boljševike?

Između diktature proletarijata i besklasnog društva protivurječje je neosporno veliko, no ono je provedeno svjesno. Za protivurječja antiimperijalizma Dostojevskoga može se to reći mnogo, mnogo manje; on je većinom pao u njih nesvjesno. U tome je i sva duboka razlika između jednog i drugog antiimperijalizma, ko što je razlika u tome baci li se ko proračunano u vodu da iz nje ispliva na srećniju obalu, ili padne li u nju slijepo da u njoj i ostane.

Ali jasno je: stoje li čvrsto temelji, stoji to i kuća, gradite li ovu na pijesku, ona će se srozati. Sve je u tome da je Dostojevski svoj antiimperijalizam sagradio na hrišćanstvu, na evanđelju koje je tako puno nesvjesnih protivurječja da bi se do sudnjega dana mogle pozivati na nj hiljade crkvi, konfesija i sekti, svaka u pravu da se pred gospodinom Bogom isprsi kao hrišćanska. Zato je upravo smiješno uzimati Krista za aksiom istine i apsolutno mjerilo morala, kao što je to učinio Dostojevski. Obratno je s naukom koju je za svoje mjerilo uzeo Lenjin, s historijskim materijalizmom Marxa. Ne žacam se izreći da ima u njemu izvjesni cinizam. Taj je, vidite, u tome da on cio život posmatra u neprestanim promjenama i razvitku njihovom jednih iz drugih, mahom u suprotnom smislu, tako te u isti mah kad dižete i opravdavate jednu životnu formu, mislite već na to kako ćete je, kad vam više ne treba, odbaciti i srušiti. Vječna neka ahasverovština — neosnovana je, čini se, uzalud jedan potomak Izraela! No, kad mi to i ne bismo htjeli, ne bi li takav, pun suprotnosti i protivurječja, ostao život i bez nas? Sve je, dakle, u tome: proniknuti u ta protivurječja, čak ih i svjesno zaoštravati da se jasnije razaznate u njima, i povedete ih najboljim smjerom do cilja. Po prvi put u historiji tu se javila nauka koja čovjeku omogućuje da kotač svoje sudbine uzme u svoje ruke, ne prepusti ga bez svijesti slučajnostima krivudave staze života nego ga razumno, bar relativno, sviju mogućnosti svjestan, sam

povede na čistac i ravnicu, na jednaku osnovku sviju ljudi za njihov uspon kud će se već kojemu htjeti.

To je i učinio Lenjin, učinio za nas sve: i one koji su protiv toga, i one koji su za to. Zamislite globus, i Dostojevski i Lenjin drže ga u svojim rukama. Prvi ga gleda kroz magle i svađa se s Bogom što ga je stvorio tako kriva i nesrećna, a ipak ga, ne izmijenivši na njemu ništa, s vjerom da će to valjda jednom učiniti Bog, prepušta Bogu. Drugi je razmaknuo magle, gleda ga bistro, bori se samo s ljudima koji su ga učinili krivim, mijesi ga nanovo, i tako popravljena daje ga na dar ljudima, onima kojima i pripada, onima kojima je on sve, neizbježiv, jedini stan od kolijevke do groba. Zamislite to, i vi ste u slici dobili sav smisao i vrijednost dvaju antiimperijalizama, dviju koncepcija ljudskoga spasenja, one Dostojevskoga i one Lenjina.

V

Tri velika Jevreja digla su se u historiji, Mojsije, Hrist i Marx. Hrist — Marx, to je velika raskrsnica Dostojevskoga i Lenjina. Pošavši od Hrista, Dostojevski međutim nosi u sebi mnoge oznake Mojsija. Teza o izabranom narodu čisto je mojsijevska, uključuje mojsijevsko poštivanje tradicija. Najposlije ju je filozofski obradio Hegel, prisvajajući je za rasu germansku. Hegel je bio filozofski kamen kušnje mnogih ranijih savremenika Dostojevskoga. Dostojevski sam nije hegelijanac, no ipak bi se njegova teza mogla nazvati hegelijanskom. Hegel je bio kamen kušnje i za Marxa, s obratnim rezultatom, da je tu mjesto pojma o misiji naroda stavljen pojam o misiji klasa. Riječ se ta nema shvatiti doslovno nego više kao simbol, jer jasno je da tu raskrsnicu, što se tiče Marxa, Dostojevski — živeći u preranoj epohi da doživi sve veličajne posljedice marksizma — nije ni dosegao.

Presmiona bi bila i sama pomisao da bi zato Dostojevski, kad bi doživio, mogao postati marksistom. Pravo na tu pomisao daje nam donekle njegov izraziti prezir spram buržoaznosti. No, izvlačiti kakve dalje zaključke iz toga bila bi pret-

postavka i još bolje rečeno sanjarija. O čemu bi se nama još ovdje radilo, jeste da tu dvojicu, koji su se raskrstili ko polovi, ogledamo još u čemu se dodiruju.

Uzmite polove globusa. Kao dvije krajnje tačke zemaljske osi oni su tom osi i, konačno, cijelim globusom spojeni u jedno i zajedno s tim globusom okreću se oko istog središta; Sunca, zapravo oko dvaju središta: Sunca i središta Zemlje. Nije li tako nešto i s antiimperijalizmima Dostojevskog i Lenjina? Zapravo, svaki od njih kao kozmos imajući svoje središte, jedan ličnost, drugi društvo, ne vrte li se oni zajedno oko istoga središta, i istoga cilja, ko što to najposlije i ne može biti drukčije kad je jasno da ličnosti ne može biti bez društva i društva bez ličnosti? Čovječanstvo je danas pocijepano i raskoljeno ko jabuka; ko je više od toga stradao od njih? Za čim su i jedan i drugi suštinski težili, bio je cilj, star ko čovječanstvo, da se dođe do harmonije među ljudima, do uništenja svakog imperijalizma ličnosti nad ličnošću, do bratstva i slobode sviju. U čemu su se oni suštinski razišli, to je bio put do toga cilja. Da je pak put Lenjinov u tome bio bolji i ispravniji, zapravo jedino i ispravno, to mislim da sam dokazao, i tako mi preostaje samo još nekoliko zaključnih napomena.

Nazvao sam Dostojevskoga pretendentom na kaluđersku mantiju. Njemu se uistinu mnogo milila ideja da pođe u manastir. Vjerovao je u ruskog kaluđera kao u narodnog radnika koji će s narodom poći na »veliko djelo«. Tako to propovijeda čestiti starac Zosima. Ideja tipično sredovjekovna, oborio ju je već Luther uvidjevši da je manastir nespojiv s idejom crkvene reformacije. Ne za crkvenom nego za etički socijalnom reformacijom išao je Dostojevski. Ta se ideja kod njega, isto ko kod Luthera, osnivala na evanđelju, pri čemu je on mislio da je ideja evanđeoska najljepše sačuvana u ruskoga kaluđera. Punih 350 godina poslije Luthera mi tako u drugom obliku imamo pred sobom pokušaj jedne reformacije u Rusiji na sličnoj religioznoj bazi. Dosljednije ju je, dakako, zamislio Tolstoj. No, ostanimo pri Dostojevskom: kako se obistinila njegova vjera u ruskoga kaluđera?

Ni pedeset godina nije prošlo, a ruski kaluđer je doista pošao »na veliko djelo«. Zar s narodom? Protiv naroda; iz

krvi se narodne, lijevane u ratu, digavši, pojavio u svom sablasnom sjaju dostojni učenik Harpokrata, satanista, Rasputin! Mjesto Hrista Juda! simboličnijim sarkazmom historija nije mogla da se naruga iluzornosti reformacije Dostojevskoga!

No, zar je starac Zosima zbilja bio samo san? Snom je bio dok su ga čekali iz manastira! Iz naroda se digao, s narodom je pošao, narode je poveo, isto skroman, isto čestit, isto samopožrtvovan, najviše vjerujući čovjek cijelog vijeka Rusije — Lenjin. »Vidite, tog čovjeka, kad bi živio u srednjem vijeku, proglasili bi svecem«, reče za njega Gorki. U obratno izmijenjenom vidu, za cijelu jednu genijalnost porastavši, bio je to zapravo starac Zosima, reformator duše kroz revoluciju društvenu, reformator po sili svojoj i ljubavi.

Još pred rat, sjedeći u manastiru pod robijaškom kapom, sanjareći o velikom heroju koji će povesti čovječanstvo do pravde, ja sam često sebi za njega govorio ovako: on bi morao da ljubi kao Hrist i bude silan kao Napoleon. Tada još ni sanjati nisam mogao o Lenjinu, međutim, nije li to bio on? Gledajte, što na žalost nije uspjelo Napoleonu 1812, izvršio je — za daleku metu dalje bacivši ciljeve Rusije, stoljeće kasnije, u naše dane — on! Caristički bašibozuk nije samo oslabljen, nego raznesen u prah. I što je pod tom velikom silom, recimo i osvetom i mržnjom? I dobrodušnost dječja, i samoodricanje drugarsko, i ljubav za čovjeka, prolazno samo za onog što ruši bastilju kapitalizma, u posljedici ljubav za cijelo čovječanstvo, za koje će ta bastilja biti samo spomen. Zar nije Hristos tako ljubio kada je šibao trgovce jer su varali narod pred hramom? Ako je Dostojevski, pošavši od Hrista, nosio sa sobom mnoge znakove Mojsija, onda je Lenjin, pošavši od Marxa, poveo sa sobom mnoge znakove Hrista. No, Hrist je to na zemlji i za zemlju, ovdje gdje jedino jesmo, probijajući put i polažući temelje za postignuće ljudskog maksimuma za koji je uopće sposoban čovjek. I ako vam je baš s voljom, nazovite ga Velikim inkvizitorom koji ispravlja djelo Hristovo i Hrista goni kao onog koji mu smeta, on na to ima i imao je pravo, jer on je to djelo doista ispravio.

Uhvativši Hrista jednog inkvizitorskog dana u Sevilji, stari kardinal predbacuje Hristu da je svijetu objavio neprovedivu

nauku slobode ne pobrinuvši se najprije za njegov zemaljski hljebac. On, dakle, »ispravlja« tu nauku u znaku čuda, tajne i autoriteta koje je, po njegovom apsolutno krivom mišljenju, Hrist odbacio, a koja, jednom poprimljena, rješava »sva historijska protuslovlja čovječanske prirode na čitavoj zemlji«. Ostavimo se analize; mi imamo tu posla s jednim abnormalnim »ispravkom«, neispravnim već i radi toga što je pošao s osnovno krive pretpostavke da je Hristova nauka bila suštastveno naukom slobode (koliko bi se puta ta sama riječ mogla naći u evanđelju). Sloboda se zapravo javila u Lenjinovom ispravku osnovana na zemaljskom hljebu, za sve nezagorčanom »čudom i tajnom«. Čudo i tajna, mistički pojmovi srednjega vijeka, odbačeni su; što je još ostalo od triju Inkvizitorovih postulata? Jedino još autoritet revolucionarne klase, njena diktatura. Ako je i to ispravka abnormalna, nju je normalnom učinila abnormalnost kapitalističkog imperijalizma. S padom ove abnormalnosti past će i prva, sama će se razriješiti, a s njome još i posljednji Inkvizitorov postulat prisilnog autoriteta.

Pa kad bi se još i tada našao netko koji bi taj autoritet htio da produži imperijalističkim putem, neće li najveću zapreku naći u oslobođenim, osviještenim dušama koje su slobodu spoznale svojom srećom? Bilo kako bilo, prava reformacija duše koja je počela revolucijom u znaku diktature nastavit će se tek zapravo poslije ove, u svom najdubljem, najsvjetlijem značenju, poslije velikog sporenja da među ljudima donese veliko izmirenje. U čijem će znaku poći? Sam Marx i Lenjin, njeni pioniri, dadoše joj svoj imprimatur. Njihove zvijezde sjat će i dalje, sjati to više što će i zvijezda izmirenja biti sjanija. No, i do novih će zvijezda doći, morat će doći, nezamućenih današnjim oblacima, vedrih i čistih na vedrom i čistom zemaljskom svodu čovječanstva. Tek tada će do pravog svog zvuka doći i zvono onih koji su velikom svojom ljubavlju pozivali čovječanstvo na mir i bratstvo, a zvono im je, krivnjom još preranog vremena u kojem su živjeli, bilo salito od premutnih primjesa da bi im zvonilo čisto i zvonko. Očišćeno od tih primjesa, od misteriozne starine jed-

nog pokopanog vremena, čut će se tada sigurno i zvono Dostojevskoga. Sa svojom čistotom ono je još i danas preuranjeno, zamućujući ono što treba da postane čisto.

Pokatkad šećući Kremljom i gledajući crkve u kojima su pokopani carevi, i kubeta oko kojih, ko nad mrtvacima u zlatnom oklopu, letaju i grakću čavke, ja se sjetih Dostojevskoga: tuda je on sa svojim ocem, skrušen od strahopoštovanja, prolazio u svome djetinjstvu pa i kasnije. A sada, nadomak manastira bez kaluđera, u zgradi iza pustoga carskoga dvora, sudbinu Rusije drži u svojoj ruci skromni i ponosni Lenjin.* Šta bi ta dvojica jedan drugom rekli kad bi se sastali? Zamislite, Dostojevski je, probuđen tutnjavom revolucije, ustao iz groba, i pošao krvavom ulicom, vidio stratište i zaputio se do Lenjina, a Lenjin, recimo da je to poslije Kaplaničina atentata, leži ranjen. No, svejedno, da to i nije.

— U ime Hrista — rekao bi mu sigurno Dostojevski — pozivam te da prestaneš!

Poznato je, međutim, da Hrist, našavši se s Inkvizitorom, nije ovoga pozvao da prestane s inkvizicijom. On je ćutao. I poljubio čak Inkvizitora. Prije poljupca toga Inkvizitor je htio i njega dati spaliti na lomači: »Sažeći ću te zato jer si došao da nam smetaš.« Tek, zbunjen poljupcem, on ga pušta na slobodu, drhtavim glasom govoreći: »Odlazi i ne dolazi više... ne dolazi nikako... nikada, nikada!« Uvjerenim, jasnim svojim glasom, s karakterističnim svojim smiješkom, Lenjin bi Dostojevskome na koncu mogao reći:

— U ime naroda i čovjeka odlazi jer nam sad smetaš. Odlazi da se vratiš kad dođe pravo tvoje vrijeme, a to će doći poslije nas, tamo ćemo biti zajedno.

Rekao bi i izrekao najdublju misao revolucije, izraženu u Blokovoj pjesmi *Dvanaestorica*. Dvanaest crvenih legionara, ko dvanaest Hristovih apostola, idu kroz snježnu noćnu mećavu revolucije. Ne raspoznavaju, pa recimo i ne priznaju, *svijetao lik* koji ih vodi, noseći pred njima crvenu zastavu.

---

* God. 1922, još za života Lenjinova.

Pucaju po njemu, a on ih vodi i dalje. Lik je taj Hristos. Hristos ili ne, ljepše se sav protuslovni smisao ruske revolucije nije mogao izreći. Protuslovni smisao kažem, a smisao se toga protuslovlja zna; u njemu je svijest konačnog rješenja i izlaska, eksodusa čitavog čovječanstva iz pustinje u obećanu zemlju. Ako je i ta obećana zemlja nedokučiva, druge biti ne može.

Književna republika, knj. I, god. II, br. 5—6 str. 193—214, Zagreb, svibanj 1924.

O MIGUELU DE UNAMUNO

Kad se Kierkegaard udostojao obratiti pažnju na socijalno pitanje, onda ga je rješavao ovako:

»Strahote poganstva (postojanje kasta) kršćanstvo je doduše jednom zauvijek odagnalo, ali nije odagnalo raznolikost života na zemlji. Ta mora da postoji, dok god postoji prolaznost... jer ako neznatni i nemoćni prkosno teže za prednostima koje su im uskraćene na zemlji, mjesto da ponizno teže za blaženom skladnošću kršćanstva, znači to: upropastiti svoju dušu.« »Zlo u naše doba nije ono što postoji sa mnogim svojim manama; ne, zlo u našem vremenu je upravo zla radost, to očijukanje sa htijenjem reformiranja.« *(Religion der Tat,* 163/4. 242)

Kierkegaard je, znamo, bio jedan od simpatija Unamuna, no i bez toga bi stvar kod njega, poradi njegova kršćanstva, koje slične mudrosti naučava već od svoga oficijelnoga početka, došla na isto: ne treba nikakve socijalne promjene, glavno je da mi svoje probleme riješimo i svoju sreću nađemo u sebi samima, sada i na drugom svijetu, ako već ne ovdje! To je smisao religioznog »pounutrenja« kako kod Kierkegaarda, tako i kod Unamuna, i sa stanovišta toga »unutra«, toga »ja«, šta ima smisla brinuti se za ono što je »vani« i što je s drugima »ja«? Može se propovijedati ljubav, kako to obadva i čine, može se čak, kako to Kierkegaard čini, vidjeti »unutarnja ljepota u prosjaku«, no zato ne treba misliti na to da se onemogući potreba prosjačenja. »Siromaha će, rekao je, po Unamunu, Krist, među vama biti uvijek; jer uvijek će postojati građansko društvo«!

Šta je to u stvari? U prvom redu, sigurno samo najegocentričniji *individualizam.* »Individuum je cilj svijeta«, reče, uostalom, sam Unamuno. (»O tragičnom osjećaju života«, 389) i na tu lupu individualizma mi bismo njega cijela vrlo lako mogli da izanaliziramo individualnopsihološkom metodom, pokazavši jasno kako se cijela njegova religioznost i mahnitanje za besmrtnošću osniva na jednom, za sve slične tipove karakterističnom »osjećaju sličnosti s bogom« (Adler: »Göttähnlichkeitsgefühl«). No za takovu analizu nama odviše fale pretpostavke iz vlastita Unamunova života, a i kad bismo ih imali, ne bismo sad pošli tim putem, jer više od psihološkog problema, pred koji nas je postavio Unamuno, nas zanima onaj socijalni, historijski, idejni.

To pak znači da je već vrijeme da Unamuna ogledamo u okviru situacije oko njega, unutar njegove historijske epohe. Jasno je, naime, da je ova više odgovorna za njega i njegovu ideologiju nego je on to za ovu sam, a da to pokažemo, držat ćemo se u prvom redu Marxa, jednog njegova karakterističnog tumačenja Kanta i dovođenja ovoga u vezu s njegovom historijskom epohom u Njemačkoj.

»Stanje Njemačke na koncu prošloga stoljeća (pretprošloga: — op. naša) odrazuje se potpuno u K a n t o v o j kritici praktičnoga uma. Dok se francuska buržoazija poslije najkolosalnije revolucije što je poznata historija dočepala vlasti i osvojila evropski kontinenat, dok je već politički emancipirana engleska buržoazija revolucionirala industriju i podložila sebi politički Indiju, a komercijalno cio ostali svijet, došli su nemoćni njemački građani samo do »dobre volje«. Kant se pomirio s prostom »dobrom voljom«, čak i kad je ta ostajala bez svakog rezultata, i položio je o s t v a r e n j e te dobre volje, harmoniju između nje i potreba i poriva individua, u o n a j s v i j e t. Ta dobra volja odgovara potpuno nemoći, potlačenosti i mizeriji njemačkih građana, kojih maleni interesi nisu nikad bili sposobni da se razviju do zajedničkih, nacionalnih interesa jedne klase i koji su stoga bili stalno eksploatirani od građana drugih nacija« *(Deutsche Ideologie,* dio uperen protiv Sankt Maxa, tj. Maksa Stirnera).

Historijske paralele s dijalektičkoga stanovišta nikad nisu potpuno mjerodavne; stanje Njemačke u Kantovo vrijeme sigurno da je pokazivalo mnogo velikih razlika sa stanjem Španije u vrijeme Unamunovo. No, nasuprot feudalizmu, s njegovim eksponentom u monarhiji, crkvi i plemstvu, nije li i za tu zemlju bila karakteristična slabost i pocijepanost njene buržoazije kao klase, jedna dugogodišnja njena nemoć i mizernost? A sve zajedno, cijela Španija s te svoje dvije klase, od kojih je jedna bila potpuno na vlasti, a druga za tom potpunošću istom težila, nije li se poslije tolikih historijskih slomova i konačnoga sloma 1898, našla spram ostalih naprednijih zemalja tako u pozadini, toliko natrag da je kakav smioniji naprijed, bilo ekonomski, bilo politički, bilo idejni — u posljednja dva slučaja ne uzimamo u obzir tamošnji proletarijat! — bio na bazi tih obadviju klasa najviše još samo želja, a vrlo malo mogućnost ostvarenja te želje! Jedna — da ipak govorimo individualnopsihološkim rječnikom — »malovrijednost« cijele zemlje i nacije, malovrijednost dobrim dijelom skrivljena i vlastitim historijskim pogreškama, — to je bila karakteristika Unamunove Španije. A gdje je malovrijednost, tu svjesno ili nesvjesno postoji težnja za njenom kompenzacijom — samo kako, da li stvarno ili samo u fikciji? Sudbina je to sviju malenih, ili i većih naroda, samo ako su slabo razvijeni i zaostali, da svoju malovrijednost rado kompenziraju u fikciji, jer je ne mogu u realnosti; otud njihovo megalomanisanje s prošlošću, ako im je bila imalo veća od sadašnjosti, otud njihovo slijepo podržavanje tradicija. Na Balkanu se to, recimo, kod Srba ispoljilo i ispoljuje u pričanju o Kosovu i Dušanovu carstvu, kod Hrvata o Tomislavljevu kraljevstvu, kod jednih i drugih, a kod drugih još i više, u priči o antemurale christianitatis itd. A kod Španjolaca, kod Unamuna? Diktat historije koja se mogla činiti najvećom u njezinoj vezi s katolicizmom bio je da on malovrijednost koju je svjesno ili nesvjesno osjećao za svoju zemlju i narod, a koju uslijed rečene slabosti i zaostalosti dominantnih klasa nije mogao kompenzirati stvarno, kompenzira baš s fikcijom toga katolicizma, pa prema tome i s fikcijom o besmrtnosti duše. »Dobra volja«, koju mu nitko ne može poreći, pa

mu je ne poričemo ni mi, nije svoje ostvarenje mogla naći u stvarnosti, pa je on to ostvarenje — baš kako to Marx reče za Kanta — preložio u »onaj svijet«. Tu je korijen njegovih sanjarija o »nebeskoj Španiji«, »transcendentalnoj ekonomiji«, pa i »historijskoj misiji« španjolskog katolizma, odnosno donkihotizma. No da se još ne osvrćemo na ovo posljednje, ostanimo još kod teme o kojoj smo upravo govorili.

Iz svega izlazi jedno, prije svega to da je takova fiktivna kompenzacija pomoću religije i religioznih fikcija mogla kod Unamuna biti moguća samo stoga što je on sam stajao na bazi klasa, za koje je religija, odnosno katolicizam s njegovim fikcijama, nešto značio, no pitajmo se odmah i što? Uzmemo li jednu klasu, feudalnu, koja je bila na vlasti, zna se odmah što: iza fikcije i podržavanja tih fikcija sakrivao se interes prastare reakcije da održi svoje pozicije. Nisu, gospodine Unamuno, svi Španjolci katolici, a kad bi i bili, onda ih je takovima učinio i u tome podržao samo feudalni sistem! A što se tiče građanske klase, koja je htjela, dok joj najposlije nije i uspjelo, da zamijeni taj sistem svojim vlastitim? I tu se imanentno, gotovo bismo mogli reći funkcionalno, nalazio isti interes, samo dok joj je to u borbi bilo potrebno, prikriven sa slobodoumljem, koje ona, ta klasa, može npr., kao što se vidi u različitim konfiskacijama samostanskih imanja i progonu jezuita, pokazati i danas. No u osnovne stvari, u fundamentalno pitanje religije da li se taklo i s njene strane uopće može taknuti? Savez talijanske buržoazije s Vatikanom jeste jedna kolosalna pouka, da je progresivno ideološko doba građanske klase prošlo u nepovrat. I kad iz današnje perspektive gledamo na tu stranu cijeloga toga pitanja, onda otpada za nas svaki razlog da na bilo koju ideologiju, pa i Unamunovu, gledamo samo sa stanovišta njegove historijske epohe, ukoliko je ova opravdava, odnosno razjašnjava. Naprotiv, tu dolazi za nas kao najvažnije, ukoliko se tko barem idejno, ako ne drukčije, znao i usudio suprotstaviti svojoj epohi, poći putem jedne zbilja stvarne kompenzacije njene malovrijednosti, njene zaostalosti, njenog još uvijek premalenog, presporog razvoja spram fundamentalnog rješenja čovječanskoga problema, ne samo u nacionalnom nego i u socijalno-svečovječanskom smislu.

Taj put nije mogla pokazati feudalna klasa, a ne može ga ni građanska. Obadvije su, doduše, to se također mora reći, a to izlazi već iz svega što rekosmo, osim u fikcijama, tu malovrijednost o kojoj smo govorili, kompenzirale bar relativno stvarno u zadovoljenju svoga klasnoga interesa, no one su odmah s tom kompenzacijom, ograničenom samo na njihov vlastiti interes, stale ili nastavile da sprečavaju put daljnjega razvoja u onom interesu koji proglasismo fundamentalnim, svečovječjim.

I s toga gledišta šta možemo konačno, poslije svega već što smo rekli, reći još za cio takozvani preporodni rad Unamuna u Španiji? Prije svega nije možda na odmet da ukažemo na još jednu kurioznu — barem na prvi pogled kurioznu stranu tog preporodnog rada. On je išao u znaku katolicizma, istina, tako slobodno komentiranoga, da s njime sigurno nisu mogli biti uvijek zadovoljni oficijelni crkveni krugovi, no katolicizma ipak, barem je tako naglašavao sam Unamuno. A u suštini, da li je to bio još samo katolicizam? Štaviše, ako već ne po mnogo čemu drugome, ono po poznatoj nam Feuerbachovoj tvrdnji da je racionalistički, skeptički tip vjernika u besmrtnost duše — a vidjeli smo kako je Unamuno tomu sličan — isto toliko nekršćanin kao i kršćanin, mi bismo mogli pitati da li je Unamuno još uopće kršćanin, da li vjeruje? No kad on sam hoće biti još vjernik, kršćanin, pa i katolik, mi mu nemamo prava oduzimati to veselje, i ostajemo samo pri pitanju o njegovu katolicizmu.

Isti Feuerbach je na jednom mjestu svog spisa *Das Wesen der Religion,* rezimirajući svoj spis o Pirre Bayleu kao suštinu katolicizma, radi njegovih manastira, svetaca, celibata, vidio u suprotnosti između duha i puti, a suštinu protestantizma u suprotnosti između vjere i uma (str. 11). I, doduše, sukob duha i puti igrao je i kod Unamuna dosta veliku ulogu, naročito u *Agoniji kršćanstva,* što se već moglo vidjeti po njegovu agoničkom otporu protiv saducejštine. No zapravo, po svemu se ovdje rečenome vidjelo i to da je glavni njegov problem bio upravo u sukobu između vjere i uma. Njegov katolicizam je, dakle, dobio protestantski biljeg, pri čemu je

značajno još to da su njegovi uzori, kako već znamo, bili Berkeley, Kierkegaard, James — sami protestanti!

Tu se dogodilo nešto baš protivno od onoga što se dogodilo kod sama Kierkegaarda. Premda je taj bio protestant, religiozni potomak Luthera, vesela reformatora koji je Sveto pismo znao u znaku Pjesme nad pjesmama zgodno da sastavi s vinom, ženom i pjesmom, za nj je daleko više od problema vjere i uma bio važan problem puti i duha. Rastrzavan tim problemom, tako da je kraj najdubljih stranica o skrušenju i odricanju mogao da napiše i najdublje stranice o ljubavi i don Juanu, taj smračeni bogotražilac, seberazdirač, polugrešnik i polusvetac, imao je u sebi nešto katoličko, što ga je možda također moglo učiniti blizim Unamunu. No kako da protumačimo te njihove obratne karakteristike, jedan je kao protestant imao u sebi nešto katoličko, drugi kao katolik nešto protestantsko?

Izvjesno tumačenje moglo bi biti i u tom: Kierkegaard je živio u vrijeme kad je već potpuno ishlapila ona vitalna snaga po kojoj je nekad protestantizam bio zbilja reformom kršćanstva, nasuprot katolicizmu koji je to kršćanstvo vukao u potpuno paganiziranu dekadansu. On sam je došao u oštar sukob s danskom crkvom, zabacio uopće sve crkve, rekavši da ni po jednoj više ne postoji kršćanstvo evanđelja. Razmak između nekad borbenoga i u njegovo već vrijeme samo uživalačkoga protestantizma bio je uistinu prevelik; »duh« je bio još samo maska da se bolje zadovolji tijelo, situacija je opet došla natrag na onu renesansnoga katolicizma. No prije toga, u srednjem vijeku, nije li baš taj dao i pokazao tolike mučenike i svece, negatore tijela i čiste zanesenjake vjere i duha? Srednji vijek, prve faze katolicizma, u kojima je taj, barem preko svojih najčišćih predstavnika toliko još znao lučiti duh od tijela, to je i za Kierkegaarda, poštivača upravo srednjega vijeka i njegovih mučenika, mogla biti ona baza na kojoj se izvršio izvjestan njegov obrat od protestantizma spram katolicizma i premještanje težišta od problema vjere i uma na problem duha i puti.

A kod Unamuna? I njegova polazna tačka bio je, vidjeli smo, srednji vijek i katolicizam toga vijeka; za nj je to morao

biti još više, dok je on proizašao iz jedne od najtipičnijih zemalja toga katolicizma, dominantnoga za nju sve do njegovih vremena. No poslije silnoga razvoja znanosti do kojega je došlo upravo nakon Kierkegaardovih vremena do tih Unamunovih, zar je mogao taj razvoj minuti samo kao neki oblak mimo Španije i mimo Unamuna? Kad bi dakle za njega i igrao neku veću ulogu sukob između duha i puti, a taj sukob, rekosmo, nije za njega igrao takvu ulogu, moralo je uslijed tog razvoja znanosti, njene neodoljive najezde i tamo gdje se još opiralo sa svim silama tradicionalnosti i konzervatizma, doći do toga da se kod Unamuna preložilo težište vjerskih meditacija na sukob vjere i uma. Samo, ako je to kod njega protestantsko, kakav izvod bismo mogli povući iz toga?

Da to vidimo, trebamo uočiti još jednu razliku između Kierkegaarda i Unamuna. Kierkegaard je u svojoj religioznosti bio sasvim nepolitičan; politika je za nj bila samo »u oblik ljubavi prerušen egoizam«. Isto tako nije njegova religioznost vodila brige o nekim nacionalnim problemima, a u tome je, vidjesmo, Unamuno predstavljao nešto sasvim obratno. On je sam bio politički aktivan, religioznost mu je imala i političkih ciljeva, čak je dobila i oštar nacionalan svoj karakter u poznatoj nam već misiji, koju je on za španjolski narod vidio u tome da taj na druge narode prenese katoličku vjeru u besmrtnost.

A na koga nas sve to mora podsjetiti; nema li jedna druga historijska paralela — u kojoj se već ne stiče misaoni koncept Kierkegaarda — ali u kojoj se takva politička i nacionalno-misionarna koncepcija religioznosti također već nalazila? Prije Unamuna, a poslije Kierkegaarda, ne u Španiji, niti u Danskoj, nije li ta paralela, samo još mnogo znatnija, bila u Rusiji, stičući se u imenu Dostojevskoga?

Za sama Unamuna je Dostojevski iz Karla Marxa bio profet boljševizma, no usprkos tome su za nj *Braća Karamazovi* bili evanđelje. (»A. k.« 174). Evanđelje, međutim, u kome je Dostojevski, kao i u cijeloj svojoj religioznoj koncepciji, postavio na nešto sasvim drugo težište nego Kierkegaard i Unamuno. Protestant-katolik Kierkegaard postavio ga je na sukob

duha i puti, katolik-protestant Unamuno postavio ga je na sukob vjere i uma, pravoslavac, antikatolik i antiprotestant, ali zato očito dublji ili bar socijalniji kršćanin od obojice, postavio ga je na ono najvrednije u kršćanstvu: na ljubav spram bližnjega i apsolutnu vrijednost svake ljudske ličnosti. No ako bi se tu radilo o nekoj razlici između njega i Unamuna, postoji i jedna sličnost — i paralela je upravo tu: već Dostojevski je, samo međutim još jače naglasivši antitezu Rusija — Evropa, negoli što je Unamuno naglasio svoju antitezu Evropa — Španija, vidio u svome narodu, u njegovu pravoslavnom kršćanstvu misiju koja je imala spasiti svijet.

S dvije krajnje tačke Evrope, jedna s krajnjeg sjeveroistoka, druga s krajnjeg jugozapada, jedna nazivana katoličkom, a s težištem na pitanju vjere i uma, druga nazivana pravoslavnom, a s težištem na ljubavi spram bližnjega, mi imamo dakle tu pred sobom u razmaku nekoliko decenija dvije slično koncipirane nacionalno-religiozne misije, i šta da kažemo.

Još u svome nekadanjem eseju *Dostojevski — Lenjin* (»Književna Republika«, 1924, br. 5—6) mi smo, poradi vjere Dostojevskoga u ruskoga kaluđera suprotstavili Dostojevskoga Lutheru i njegovoj antikaluđerskoj crkvenoj reformaciji, no ustvrdili ipak i ovo:

»Ideja tipično sredovječna, oborio ju je već Luther, uvidjevši da je manastir nespojiv s idejom crkvene reformacije. Ne za crkvenom, nego za etički-socijalnom reformacijom išao je Dostojevski. Ta ideja se kod njega, isto kao kod Luthera, osnivala na evanđelju... Punih 350 godina mi tako pred sobom imamo pokušaj jedne reformacije u Rusiji na sličnoj religioznoj bazi.«

I dodamo li sad tomu da je Lutherova crkvena reformacija imanetno u sebi nosila i jedno nacionalno obilježje, koje samo poradi nerazvijenih ideja nacionalizma nije moglo postati tako izrazito, kako je to postalo poslije Francuske revolucije, kad su to nacionalno obilježje Lutherove reformacije do potpuno svjesnog izraza doveli Hegel i Fichte sa svojom koncepcijom misionarnosti germanske rase, odnosno baš njemačke

nacije, nismo li dobili onu unutarnju vezu, po kojoj i sama Dostojevskoga, na osnovu pravoslavlja, koncipirana nacionalnoruska misija u pravcu jedne etičko-socijalne reformacije, ima u sebi neki protestantski korijen, protestantski barem preko protestanata Hegela i Fichtea? Da su ti mnogo djelovali na ruske slavjanofile, iako nemamo izričitoga dokaza, da su neposredno djelovali na Dostojevskoga, to je historijska činjenica, na osnovu koje smo mi u spomenutoj već studiji upravo i zaključili: »Dostojevski sam nije bio hegelijanac, no ipak bi se njegova (misionarna!) teza mogla nazvati hegelijanskom«.

A ne može li se to sve još više reći za Unamunovu tezu, dok smo kod njega — preko Berkeleya, Kierkegaarda, Jamesa — vidjeli još mnogo izrazitiji potez spram protestantstva? No nije tu za nas u pitanju toliko hegelijanstvo njegove nacionalnoreligiozne koncepcije, koliko upravo protestantsko obilježje njegova katolicizma, s kojim je tu koncepciju želio ostvariti. I tu je sad ono što smo htjeli izvesti: unatoč tome, da je on ostao pri svome i španjolskome katolicizmu, on je davši tom katolicizmu jednu misionarno-reformatorsku ulogu, barem u etičko-nacionalnom, ako ne u etičko-socijalnom pogledu, predstavljao sa svojim preporodnim radom također neku reformaciju, barem pokušaj neke reformacije na jednoj religioznoj bazi kao nekad u nerazvijenija vremena, pa dakle nacionalno i ne tako određeno, ali svakako s mnogo većim uspjehom, Luther u Njemačkoj. No, uz još veće, očajno veće zakašnjenje nego Dostojevski, s kakovim već perspektivama, s kakovim mogućim rezultatom?

Mi smo u citiranom eseju o Dostojevskome raščlanili podrobnije svu utopičnost njegove nacionalno-misionarne koncepcije na osnovu religije, historija je konačno najbolje sama dokazala tu utopičnost. No ako je to historija pokazala već za nešto prošlo, ne mora li još više za nešto sadašnje, pa i buduće, ako agoničar Unamuno još stoji kod svojih misionarskih ideja? Doduše, s tom riječi »utopično« mi nismo ništa rekli, što se već kod sama Unamuna ne bi nalazilo svjesno. U suštini zakašnjeli romantik, on je svoju ideju i akciju upravo

postavio na nemoguće, na nedodijsko i vrlo dobro ga je u tom okarakterizirao — samo tad i sebe okarakteriziravši, dok odmah na to nije gledao kritički, Adriano Tilgher.

»On — Unamuno — hoće da bude i bog i ja u isti mah i zato mora htjeti i u stvari hoće da uvijek ide i da nikad ne stigne, da se uvijek bori a da nikad ne pobijedi, da stalno zapovijeda ali nikad ne dobije. On hoće borbu radi borbe, a ne radi pobjede, kontradikciju radi kontradikcije, a ne radi rješenja, a ako zahtijeva vječnost intelektualnoga života, to je zato što je to najveći izazov bačen razumu« (*Unamunova vizija života*, Nova Evropa 1926, br. 6).

Psihologija takova tipa je moguća, Unamuno nam je sam za nju dao dokaz. No u suštini je to, kako rekosmo, romantika. Romantika iza koje se sakriva zatajena realnost osnovnoga i neizbježivoga poriva svakoga života i svjesnoga bića: da idući nekud i stigne, zapovijedajući nešto da dobije, boreći se da pobijedi, živeći u protivurječjima da dođe i do rješenja. Neka se uzme samo u obzir Unamunova borba protiv vladavine Prima de Rivere: zar se on možda zbilja borio protiv nje samo radi borbe, a ne da nekud u toj borbi stigne, nju da riješi u korist svoju i korist svojih sumišljenika, sama naroda, to jest, da pobijedi? No reći će se: to je bio samo jedan dio njegove borbe, one »za ovaj svijet« — na što mi, međutim, odgovaramo: zapravo, u najdubljem smislu uzeto iza sviju »fantazmagorija i mitologije«, kako sam Unamuno reče za svoje ideje o životu na onome svijetu, o neumrlosti duše, o vječnosti usavršavanja, ne sakriva li se, štagod on govori inače, ipak relacija baš spram ovoga zemaljskoga života i svijeta? Relacija, na žalost, od Unamuna riješena negativno; nezadovoljan s ovim svijetom i njegovom realnošću, on je, kako Nietzsche reče za Platona, pobjegao u ideal. No i ideali ne dolaze s neba i nisu stvoreni za nebo nego su stvoreni od ljudi za neku realnu samo ljudsku i ovozemaljsku svrhu, a kod Unamuna smo to vidjeli već po njegovoj misionarnoj koncepciji donkihotizma. Samo su tu za realno postavljene svrhe imale da sredstvom služe idealističke fantazije — i to je upravo onaj momenat od kojega se sva utopičnost pokazuje samo besplodnom i upravo štetnom. Stvar je tim gora što je ta utopija bila

kao utopija koncipirana svjesno, što još nije bio slučaj kod Dostojevskoga — koji za svoju utopičnost ima opravdanje, da je živio i umro nekoliko decenija prije napretka proleterske klase i prije onoga presudnoga historijskoga momenta, otkada i datira onaj osnovni kriterij, s kojega i mi tu stvari prosuđujemo: što je utopično, a što nije!

I šta je mogao biti logičan konac svega? Pokazali smo to već u prijašnjim poglavljima, ovdje da kažemo završno: »Preporod« je započio s donkihotizmom, a naglašavanjem aktivnosti, koja ne smije da se boji smiješnosti, mora imati pred sobom upravo svoj cilj, borbu za pravednost, za istinu, pa recimo i za besmrtnost! Dobro, pa čak možemo reći i izvrsno, ako pređemo to pitanje besmrtnosti, barem joj oduzmemo svaki apsolutni nadzemaljski smisao! No staviti baš to nadzemaljsko u centar, poistovetiti se ne samo s tom fantazijom, svojom vlastitom, nego sa svima fantazijama don Quijotea, smatrati vjetrenjače zbilja za divove, brijačke tanjire za šljemove, dovesti dakle svoju akciju do mahnitosti, da se u nebu vidi zemlja, to može teoretski biti zgodna stvar recimo za onaj romantičan: pour épater le bourgeois! No prahtično u posljednjem rezultatu dovodi do sloma, koji je doživio i sam Cervantesov don Quijote, drugim riječima, u slučaju našega Don Quijotea, do razočaranja, ili, kako je on sam rekao — agonije! Agonija i desperacija, ako čak ne i neurotično, mazohističko uživanje u agoniji, to je mogla biti posljednja riječ donkihotovske utopije, »borbe« i »preporoda« našega don Quijotea-Unamuna — mi smo vidjeli da je on tu riječ izrekao u jedno očajno doba čak i za svoju domovinu Španiju, koja je ipak usprkos toj tobožnjoj svojoj agoniji preživjela vladavinu Prima de Rivere i sve ostalo s time u vezi!

Dakle, kojoj druševnoj klasi zapravo pripada Miguel Unamuno? Iz svega izlazi da je on bio međutip feudalne i građanske klase, oscilirajući ideološki između jedne i druge — otud i mnoga njegova protivurječja — dok se, najposlije, to mu, svakako, moramo priznati, još prije potpune pobjede građanske klase nije skrasio na terenu baš ove. I tu je onda možda još najdublji korijen svega njegova zanošenja za don Quijotea. Šta je zapravo taj bio u Cervantesovom prikazu, ako

ne svjesno kao cilj, stvarno kao rezultat? Nekadanji Kautski je to u svojoj studiji o utopiji Tome Morusa tačno rekao, kao i za Shakespeareove *Vesele žene Windsorske:* »obijestan krik pobjednički prodiruće buržoazije protiv vitezova« — čitaj feudalizma (str. 37). Da u toj borbi Unamuno nije bio dosljedan, da je on sa cijelom svojom mističkom, sredovječnom, primarno feudalnom ideologijom mogao mnogo škoditi i samoj buržoaziji, koja je u svom prodiranju protiv posljednjih ostataka feudalizma trebala sigurno i neku progresivniju ideologiju, to je sigurno, a nedosljednost smo i sami pokazali. No konačno borba je ipak svršila pobjedom; pobjedom, međutim, koja se odmah iz progresa pretvorila u reakciju. I poslije toga, kako je Unamuno još uvijek ostao na njenoj strani, situacija je jasnija nego igda i samo je u tom da je, usprkos tome što se Unamuno još uvijek potpisuje kao član redakcionoga odbora Barbusseova »Mondea«, sazrelo vrijeme za borbu u svrhu potpune likvidacije sve one ideologije kojoj je on dao izraz u svoje tri, ovdje od nas za temelj kritike uzete knjige, a koja ideologija, osim taštoga i egocentričnoga individualizma, ne znači drugo nego, kako već rekosmo, dobrodošlu masku za sakrivanje egoističnih interesa one klase u Španiji, kojih se interesi, iako ih ona zna proglašavati najnacionalnijima, ne slažu, nego se upravo drastično protive interesima jedne naprednije klase i preko ove, interesima cijeloga čovječanstva!

Misiju koju je Hegel vidio u germanskoj naciji, Dostojevski u misiji nacija zamijenio s pojmom misija klasa, možemo vidjeti samo u onoj klasi koju je Unamuno ostavio u mladosti, da joj se više nikada ne približi do svoje starosti — osim pod naslovom jednoga lista. Tu je ta misija — očišćena sviju reakcionarnih ostataka, utopističkih fantazija nadzemaljskih i zemaljskih, osnovana na nauci i samo nauci, s jednim fundamentalnijim ciljem — jedino stvarna garancija faktičnog spasenja sviju, koje je naš agonijski don Quijote iz Salamanke tražio u — nebesima! Ako je doista čovječji život uslijed smrtnosti tako malovrijedan da treba tražiti neku kompenzaciju te malovrijednosti, onda je upravo od najmanje vrijednosti, a socijalno i te kako na štetu neka isfantazirana kompenzacija te malovrijednosti u drugome svijetu! Učinimo

se tu na zemlji besmrtnima, tako da kao generacija, kao narod, kao klasa, kompenziramo čovječju »malovrijednost«, ne u fikcijama, nego stvarno, u blagostanju i sreći svečovječjoj; tu na zemlji, kako je pjevao Marxov prijatelj Heine, ostvarimo nebesko kraljevstvo, a nebo ostavimo anđelima i vrapcima!

Književnik, br. 6., god. 5/1932, lipanj, str. 207—215.

V A S O B O G D A N O V

O KRLEŽINU UMJETNIČKOM STVARANJU

POVODOM KNJIGE PJESAMA MIROSLAVA KRLEŽE

Miroslav Krleža spada u red onih malobrojnih umjetnika koji stvaraju svoje djelo, i, radeći godinama na njemu, izgrađuju ga u jednu cjelinu. Svaka nova knjiga ovakvog umjetnika znači samo jedan odlomak njegova djela kao cjeline, te se pravi značaj tih odlomaka može shvatiti samo u organskoj povezanosti njihovoj s cjelinom. *Knjiga pjesama* se, dakle, ne može ocjenjivati izdvojena, uzeta sama za sebe, nego samo posmatrana u svom nastajanju u procesu Krležina umjetničkog stvaranja.

Na ovoj zbirci pjesama pokušat ćemo prije svega da se upoznamo s tim procesom stvaranja, jer je njegovo poznavanje od odlučne važnosti za razumijevanje Krležina djela. Ova zbirka sadrži odlomke iz raznih perioda umjetnikova stvaranja; pa već i na osnovu ove svoje osobine može zgodno da posluži proučavanju ovoga procesa kao cjeline.

Glavni, najkarakterističniji momenat tog stvaralačkog procesa dolazi u ovoj knjizi do izraza u onom naizmjeničnom javljanju aktivističkih pjesama i pjesama pasivističko-nihilističkih. Pod aktivističkim pjesmama razumijemo one koje duboko zasijecaju u našu stvarnost, prodiru u smisao i u suštinu zbivanja oko nas, svijetle i ukazuju put ka boljem organiziranju života, i svojom umjetničkom sugestivnošću snažno utječu na mijenjanje naše stvarnosti. Pjesme što pomažu rađanje one volje i one »svijesti koja raspolaže snagom da stvara novu stvarnost« (Gorki).

U onoj našoj novijoj poeziji, koja se odlikuje ovakvim aktivističkim obilježjem, Krležina lirika po pjesničkoj snazi i velikoj umjetničkoj uvjerljivosti svojoj zauzima prvo mjesto. »Knjiga pjesama« obiluje ovakvom poezijom, pa se s njom ni u ovom pogledu ne može mjeriti nijedna druga zbirka pjesama iz našeg novijeg vremena. Tu prije svega dolazi »Suton na postaji malog provincijalnog grada«:

Tu stoji još pognute glave bolesno, bijelo kljuse
spustivši utege bola u svoju žalost i u se,
bolesno bijelo posljednje ranjavo kljuse.

A ljudi nose kovčege, slamu, masne pakete,
zamote u papiru mokrih zgužvanih novina,
svjetluca tu i tamo nikljastog gumba podvornička kovina,
a sve su boje sive sa prljave sive palete.

Sve su kretnje teške. Pojave pognute, nijeme
i jedna grbava žena nosi tri hrizanteme
i šumi suknja mlada isusovca.
Mekeće negdje u škrinji gladna stisnuta ovca,
prolaze povorke sivih prnja,
a ćelavi slijepac pruža ruke
za zveketom novca.

Signal. Kô jahta od tuča i laka
progrmi čelični lomot luksuznog plavog vlaka
kroz ove sive krpe i sivu bijedu mraka,
usjana okna, iskre, ognjena grimizna traka
u oblaku dima, u talasu parnog barjaka,
kovčezi od vepra, šarenilo hotelskih maraka,
stolnjaci, srebro, čaše, rajnskoga vina, viskija, araka,
kroz sive plotove trule žalosnih sivih baraka,
od žute mjedi kvake, crveni mahagoni,
četvorine svjetla, blistavi vagoni,
Rhein de chevreuil, côtelettes de poulardes, fromage,
u obliku dima ognjena nebeska laž!

Tu stoji još pognute glave bolesno bijelo kljuse
spustivši utege bola u svoju žalost i u se,
bolesno bijelo posljednje ranjavo kljuse.

I slijepac nariče glasno kraj plota zabitne postaje,
rukama maše, žuri u tminu, kleči i klečeći ostaje,
a sve je mračno i sve mračnije postaje.

Nitko još u našoj književnosti nije uspio da ovako sugestivno, ovako snažno i uvjerljivo izrazi u svega nekoliko stihova svu bijedu, svu jadnost našega življenja. Sve to utapanje naše u besmisao, u suton.

To naše bolesno, ranjavo kljuse, taj podvornički nikljasti gumb što jedini svjetluca u mraku, grbava žena što prodaje hrizanteme, i šum suknje isusovca, i slijepac koji prosi, i ništa više — sve je to toliko naše i dato sa toliko umjetničke, pjesničke snage da se kao neka mora svaljuje na nas i mi bismo htjeli da bježimo. Sve to toliko davi i guši svojom istinitošću i tragičnošću da čovjek fizički osjeća kako se u toj našoj sredini propada. I obuzima nas snažno, neodoljivo, fizičko osjećanje potrebe da se što prije spasimo.

U našoj novijoj poeziji nema još jednog mjesta koje ovako djeluje svojom sugestivnošću.

A pored tog našeg gnjilog, sivog, bijednog trajanja, pored tih naših gumba podvorničkih i mantija isusovačkih — teče, struji, juri jedan drugi, moćniji, svjetliji, jači život. Toliko drukčiji od ovog našeg životarenja da ljudima iz tmine izgleda nevjerojatnom (»u oblaku dima ognjena nebeska laž!«).

Ova pjesma ne znači više samo izražavanje životne stvarnosti i njenog smisla nego i ukazivanje izlaza, osvjetljavanje puta koji vodi van ove sive, sutonske tmine, spasavanje iz ovog gliba, u kome se neizbježno tone.

Pjesma »Noć u provinciji« iznosi smisao, suštinu sveg našeg životnog zbivanja u takvoj jednoj moćnoj, blještavoj svjetlosti da se pred njenim neočekivanim javljanjem u ovoj našoj tami ostaje kao zasjenjen. Ta pjesma je pisana isto tako sugestivno, s rijetkom pjesničkom snagom, tako da se svaka slika njena duboko urezuje u našu svijest i više ne zaboravlja.

NOĆ U PROVINCIJI

Psi laju a karavana prolazi

(Stara arapska poslovica)

Zašto tako laju psi po našim mračnim noćima?
Odjeknu li cestom korak nepoznata stranca
il' zavonja usred tmine vuk?
Na tren je tiho: sve glasove progutao je muk
i dok hladno klizi zvek pasjega lanca,
u daljini neka lampa tiho žmirka očima.

Sve je gluho. Potom opet lavež počima.
Psi laju. Laju bijesno, bezumno i suludo,
psi laju glupo, krvavo i uludo
na sve što se krene: na svjetiljke, na glasove i sjene,
na mjesec, slutnje i nepoznate ljude,
psi pasji laju, pjesme pasje, lude,
psi laju noći i noći, tamne i vjetrovite,
a te su pjesme pasje jalove i prokletstvom ovite.

O pasji sabore, ti laješ, a karavane idu
i čuje se zveket orme, kopita i točkova škripa.
Zalumu lavež tvoj svu pjesmu mržnje na prolaznike sipa,
svi prolaze i nestaju, a ti na lancu kao sjena slijepa
sudbinu čekaš, da s tobom tu pod plotom pasji krepa.

Šta je karakterističnije za naše zbivanje nego to lajanje pasa u toj našoj tami, i ta lampa što u daljini »žmirka očima«, a kad za trenutak sve umukne — čuje se samo kako »hladno klizi zvek pasjega lanca«. (To hladno klizanje pasjega lanca, jedina ta muzika u našoj noći, to je ono što se ne zaboravlja, što se ne može da zaboravi.)

A karavana ide. U prkos svim psima, ona ide naprijed.

I tako se u ovoj pjesmi ujedno postavlja i rješava jedan od glavnih životnih problema sadašnjice. Jer, postoje samo dvije mogućnosti, samo dva načina življenja: ili vući svoj pasji lanac, lajati u noć uludo i skapavati pod plotom — ili pridružiti se onima u karavani koji znaju svoj put što vodi u drugi jedan, pravi život i koji tim svojim putem koračaju čvrsto, odlučno, nezaustavljivo, ne obazirući se na lavež pasa.

I pjesma »Smrt na vješalima« duboko zasijeca u našu stvarnost, u smisao onoga što se oko nas događa. Osuđenik na bijelom hljebu. Još svega nekoliko sati pa će ga objesiti. Njemu je to saopćeno, on to zna. I u tim zadnjim časovima njegova života, u tom svjesnom očekivanju smrti, naše društvo donosi mu — slanine. Takav je to kod nas običaj.

A ne može se zamisliti bolnija, teža, groznija uvreda nego čovjeku koji je osuđen na smrt, koji ima još svega sat-dva da poživi — davati slaninu, nuditi ga jelom. A onda, poslije slanine, dolaze neki stranci, novinari valjda, da ga svojim grubo, životinjski radoznalim pogledom duševno sasvim dotuku.

Na vratima zjene nepoznatih stranaca.
Ti pogledi bodu. Zmijske oči. Ose.

A kad ga poslije svega toga vode na gubilište, pa mu ubiju i tijelo, onda se sve to popraća ovim zadnjim, završnim riječima:

»Spasi mu dušu, o gospode Bože!«

Eto, tu u tom događanju oko pogubljenja ovog čovjeka vidi se jasno šta je zapravo to naše društvo. Satre te, ubije te svega, prvo te duševno dotuče potpuno u onom periodu »na bijelome hljebu«, a onda ti ubije i tijelo. Ali pri svemu tom i poslije svega toga ne zaboravlja da ti preporuči dušu bogu. Treba imati Krležin talenat, pa u ovom jednom aktu otkriti sve licemjerstvo našeg društva, svu laž, svu grozotu naše kulture, užasne nemogućnosti koje se zbivaju jedna za drugom i jedna pored druge, a sve to skupa graniči s onim zbivanjem u ludnici.

Ili, među mnogim drugima i ona odlična pjesma njegova »Liječnik kod siromaha«.

— — — — — — — — — — — — —

On ima rukavice od jelenje kože skupe
i njega vani čeka vlastita karuca.

— — — — — — — — — — — — —

Oprali su pred Njim sve stolice i daske poda
te ribahu dugo lavor pepelom i pijeskom;
svjetlucaju čaše svečanim blijeskom,
čitava kuća plaho i oprezno na prstima hoda.

Žena se stidi; dršće u ruci platno gruboga ručnika,
od muke se znoji za bijedu sobe, prnje traljave.
U očima toga stranca sve su stvari kaljave:
on misli na svoje lovačke blistave puške,
na zeca na livadi, na vlagu pasje njuške,
na odmor poslije ručka: stolice od slame,
na dugove, na ruže, perunike, ciklame,
na smiješak lutke: mlade u bjelini dame.

Kakav je taj naš život, gdje se ljudi stide zbog svoje bijede i zbog svog siromaštva, za koje oni nisu krivi, nego baš jedan od onih pred kojima ih obuzima ovakav stid. I to postojanje ovakvog naopakog osjećanja stida u našem društvu groznije je od postojanja same bijede. I kako se napokon to kod nas živi kad postoji ovakav odnos između liječnika i bolesnika.

Iz Krležinih pjesama govore činjenice. Proživljene, proosjećane činjenice, koje predstavljaju umjetničke doživljaje od neobične vrijednosti. Pjesnik ne izvodi zaključke. On nam nigdje ne govori: slušajte, ovo naše društvo ne valja. Kod njega govori goli, krvavi smisao stvari i činjenica i događaja, dat istinski, sugestivno, s neobično snažnom umjetničkom uvjerljivošću. I baš to čini glavnu vrijednost ovih Krležinih pjesama, koje bi se po toj svojoj osobini mogle usporediti samo sa slikanjem Georga Grossa u zrelije doba njegova stvaranja.

Ima jedna pjesma u ovoj zbirci čiji je naslov vrlo karakterističan za čitav niz ovakvih pjesama u njoj. »Dubrovačka kulisa«, to je naslov pjesme, a radi se u njoj upravo o skidanju,

uklanjanju kulisa, i o gledanju stvarnosti bez spoljašnjih njenih dekoracija. Ljepše, dublje, istinitije, sa više pjesničke pronicavosti i otkrivenja još se nije kod nas pjevalo o ovom sunčanom, sjajnom i slavnom našem gradu. A sva ta ljepota i sjaj i blistavost i slava njegova samo je kulisa. (U prvom dijelu pjesme ta kulisa data je u svem svom sjaju). A onda, odjednom, ta kulisa pada i otkriva se ono što je iza nje, ono prvo, istinsko stvarno.

— — — — — — — — — — — — —

A more nije paunove boje, odsjaj srebra,
već mučno, noćno prazno ribanje.
I veslanje i patnja, teško gibanje,
brodolom, groblje lubanja i rebra.

Jutarnja je slika Grada znojna, sušičava febra.
prosjaka gladnih podno gradskih mira.
Čitav grad je stara svirala što svira
za škudu stranca, tuđinskoga srebra.

Kô okloplјene lađe gradskih štijena neobična platna,
u sjeni kula jutro: slika bolesna i blatna.
Tu, nad Gradom, gdje Gondoline vile svadbuju
i Divjak skakuće niz Brgat s vijencem vinove loze,
u izbama sivim umiru djeca od gladi i tuberkuloze.

O kako su teška ljetna jutra pod Minčetom u sjeni,
gdje ljudi srču kaplju zraka kô ribe u blatnoj vodi.
Grad kao lađa i simbol pod biskupskom zastavom brodi,
sa stjegovima, glazbom i zvonjavom zvona.
Predstava za strance: uz svirku frule i crnačkog saksofona.

U odličnoj pjesmi »Bijeda svojim rukama dotiče se svega« isto tako se razdiru zavjese sa svega onoga što nas okružuje i na rijetko uvjerljiv način pokazuje da je sve stvari, sve predmete, sve ono što je u našem građanskom društvu u upotrebi, sve ono što služi zadovoljstvu i uživanju i razonodi naših građana — da je sve to rodila bijeda.

— — — — — — — — — — — — — —

košulje naše, sagovi, posuđe, sobe, tanjiri,
iz svega zeleno, gladno oko bijede viri.

— — — — — — — — — — — — — —

Parkete je bijeda lizala da nama blistaju voštani,
a iza izloga mesarskih kosturi gladuju koštani.

— — — — — — — — — — — — — —

Bijeda svira glazbalom i nosi crvene frakove,
servira divljač, gljive, skupocjene morske rakove
i žedna rastače pivo i ogromne vinske akove.

Nitko još nije dao tako sintetički, tako umjetnički izraz suštine onoga što se zbiva u jednom od glavnih životnih centara našega drušva, u kavani gdje

Zastave, stihovi, pjesme, odjek drvenih riječi
kroz dim kavane kao u grobu ječi.
Tako godine gasnu, i olovna gasne gluma
sanjivih slika i umornog uma.
Svjetiljke gasnu, mutni su blatni dani,
dimi se, gasne, gnjije u kavani.

(U kavani)

Tako se u »Milostinji« razdire sav onaj spoljašnji sjaj i pokazuje smisao druge jedne toliko značajne pojave u našem društvu.

Milostinja je igra lažljiva i voljka
za ugodnike božje masnoga podvoljka
što prolaze u šumu crne suknje,
kad sljepačke rupe gvire kô paklene luknje.

I tako se u svim ovim pjesmama jedna za drugom skidaju zavjese što prikrivaju smisao stvari, suštinu zbivanja. Svaka od tih pjesama znači otvaranje novih vidika, poniranje u suštinu, buđenje svijesti i saznanja. U svakoj od tih pjesama iznosi se nešto novo, nešto što se dosad kod nas nije vidjelo ni reklo. I to novo, Krležino gledanje na stvari, i izražavanje

još neizraženog, tako obilno se nalazi u pjesmama ove zbirke da je ono još jedan glavni dokaz njihove velike umjetničke vrijednosti.

Ali zajedno s ovim pjesmama koje tako duboko zasijecaju u našu stvarnost i svojom velikom umjetničkom vrijednošću postaju jednom od neslućenih, moćnih sila ne samo za razumijevanje no i za mijenjanje te naše stvarnosti — zajedno s tim aktivističkim pjesamam javljaju se i pjesme pune sumnje, negiranja, koji pjevaju o tome kako je sve besmisleno, uzaludno, izlišno, pjesme pasivističko-nihilističke u gornjem smislu ove riječi.

— — — — — — — — — — — — *Ničeg nema,*
ni smijeha djevojačkog niti dječjeg straha.
Sve tren je i hir. Dah mlaki mlakog daha
i šaka sjene, pepela i praha . . .

(Čovjek poslije svoje smrti hoda gradom)

U bijeloj umnoj tišini snijega
ja hodam i osjećam jalovu bol.
Mislim da to sve neće dugo trajati.
Još hitrije nego snijeg moje stope
zamesti će se moj trag u svemu.
I nitko neće znati da sam i ja bio tu i prošao.

(Snijeg)

Moje ambicije?
Nema ih!
Moje romantične patnje?
Nema ih! Ni patnje nema! To nisu patnje!
I moji komični grijesi?
I više ne ostaje ništa!

(Pjesma na cvjetnom brijegu)

Razlistava se naše u nama
i sve je mučno gorko rovanje;
opajanje i tlapnja, ludo trovanje,
trajanje u tmini i jalova tama.

(Trajanje)

One prve, aktivističke pjesme, smjenjuju se tako s ovim drugima, isprepliću se s njima, prati jedno drugo, i to praćenje pozitivnog, aktivističkog, negativnim, pasivističkim, provlači se kao neka crvena nit kroz cijeli proces Krležina umjetničkog stvaranja i znači upravo suštinu tog procesa. Mi tu nit nalazimo već u prvoj stvari Krležinoj, u »Legendi«, gdje Isusa koji vjeruje prati njegova Sjena koja se tom njegovom vjerovanju smije (»Jer zaista ti kažem, dim su misli tvoje, dim! Plavkasti, lagani dim pun laži, pun straha i čežnje«, govori Sjena Isusu).

Cijeli »Pan«, prva štampana knjiga njegova, sagrađena je na toj borbi aktivističkog s jedne, i pasivističko-nihilističkog s druge strane. Ona se ovdje vodi u obliku borbe između svjetlosti i tmine.

U *Tri simfonije,* vode tu borbu desperatni i cinički Ja na jednoj i borbeni Trijumfator Ja na drugoj strani.

U *Lirici* ta borba je lijepo izražena u ovim stihovima:

Cijeli dan iz mene, kô otrovni vruci iz kamene stijenê,
disakordi pište. Kô naočarke sikću,
sve lome, razaraju i nište.

I u njegovu *Michel Angelu,* koji je rađen autobiografski, nalazimo isti ovaj proces. Michel Angelo se tu bori sa svojim sumnjama koje ga napadaju, i u prepirci, u borbi s njima on stvara svoje djelo.

Taj proces dolazi do svog izraza i u »Cristovalu Colonu«, naročito u onoj snažnoj, najboljoj, završnoj sceni njegovoj, gdje se javlja Nepoznati kao predstavnik skeptičnog, nihilističkog.

Glavni junak u *Galiciji* Orlović i sve njegovo djelanje razvija se u znaku ovog procesa.

Taj i takav proces Krležina stvaranja javlja se i u *Plamenu,* gdje su pored pjesme »Smrt trave u predvečerje«, koja je kao neko udaljavanje od stvarnosti, štampana i ova četiri stiha:

I život se gomila,
Kô oblačje pred burom.
U dalju već grmi!
O, kad bi netko stajao na krmi!
(Ulica u jesenje jutro)

Pisane su knjige o onom vremenu s kraja 1918. i početka 1919, kada se vraćaju povorke vojnika sa fronta, naoružane, moćne, snažne, i riješene da prekinu sa starim, da otpočnu novo. Ali nitko nije ovako snažno, sa svega četiri stiha, izrazio suštinu te stvarnosti, smisao zbivanja u tome momentu kada se život uistinu gomilao, kada je grmjelo, a na krmi, ni kod nas, ni u Njemačkoj, ni zapadnoj Evropi upoće, nije bilo nikoga tko bi znao upravljati. Svugdje su se na krmilu našli oni ljudi sa broda *Cristovala Colona* koji su svojim starim snovima i težnjama upropastili ono novo što je trebalo da se rodi.

I ta pjesma i danas još djeluje aktivistički. Ona goni da se krma uvijek drži pred očima, da se skače na krmilo u sličnom položaju, da se ono ne ispušta iz ruku kada se opet jednom počne gomilati i kad opet jednom zagrmi.

To izmjenjivanje pasivističkog s aktivističkim nalazi se i u »Književnoj republici«. Tako je u njoj, da spomenemo samo jedan slučaj, štampana i »Pjesma umora, tuge i nesposobnosti«. »Zanos što nas je držao kao vihor zrakoplove, rasplinuo se i čovjek gmiže bijedan kao crv... Srušeni mostovi. Lične praznine. Vino. Dim. Gotovo... Sve leži na umoru i naše nas riječi prate umorno kao bakljonoše na sprovodu«.

A s druge strane još nijedan naš časopis nije se tako beskompromisno, tako neustrašivo uhvatio u koštac sa svim onim što je glupo i gadno i nepravedno u našoj stvarnosti, nije vodio onako oštru i nepomirljivu borbu s tom našom stvarnošću — kao što je to činila *Književna republika.*

Ovo smjenjivanje pasivističko-nihilističkog s aktivističkim, protuslovlje ovih dvaju momenata, njihovo sukobljavanje predstavlja upravo ono što je u procesu Krležina umjetničkog stvaranja najbitnije. Jer u toj borbi nihilističkog i aktivističkog nastaje upravo sve njegovo djelo.

I kada se bude pisalo o razvojnoj liniji Krležinoj, morat će se na njoj kao jedna od glavnih pokretnih sila utvrditi ova borba nihilističkog i aktivističkog u njemu. To je ujedno i jedna od glavnih sila koje djeluju i na razvitak njegova djela uopće.

Pravi smisao uloge tog negativnog, nihilističkog u procesu Krležina stvaranja predstavljen je u *Legendi*, gdje Sjena ovako govori Hristu:

SJENA: Gledaj lice svoje na tihoj vodi saznanja. Gledaj lice svoje i vidjet ćeš da ćeš se nasmijati. Smijeh tvoj bit će kao udarac verigama, što će raskinuti spone tvoje, smijeh tvoj bit će kao udarac krilima, za nove polete, kojima ćeš se vinuti do novog sunca.

ISUS: Ja vjerujem!
SJENA: Nasmijat ćeš se vjeri svojoj!
ISUS: Ja ljubim!
SJENA: Nasmijat ćeš se ljubavi svojoj!
ISUS: Ja se nadam!

SJENA: Nasmijat ćeš se nadi svojoj! Štaviše, nasmijat ćeš se i tome kako si mogao vjerovati, ljubiti i nadati se. Jer vjera je tvoja šareni dim . . .

I ovi stihovi, što ih izgovara Pan u toj borbi, vrlo su karakteristični:

Ja se padu smijem,
S maglama se bijem.

Njegova siringa dovikuje mračnim silama s kojima se Pan bori:

Ko crne munjevne zmije, pijete moje modre eterske ekstaze,
Al' ja vam se ne dam!
Zublja mojih vatra,
Nadsvjetljuje i trne,
Pjesme vaše tužne,
Oblačine crne!

Kako se ta borba vodi i kakvi su njeni rezultati, najbolje se vidi u ovoj sceni iz *Tri simfonije:*

U mutnoj, malenoj, tamnoj sobi bije jedan nesretnik užasni boj sa sobom. Kobni trzaji; varijante njegova Ja plešu vizionarno pred njim . . .

DESPERATNI JA TONE U BOLI:
Ja se utapljam!
— — — — — — — — — — —
U sutonu, bez svjetla.
— — — — — — — — — — —

CINIČNI JA U CRNOM PLAŠTU:
I mi ćemo bit mrtvi.
Tihi!
Nijemi.
I ništa!
Tama.
Ko i prije. Tama . . .!
— — — — — — — — — — —

BORBENI TRIJUMFATOR JA KLIČE VARVARSKI:
Ne!
Ja neću da mi žuti, bolesni kišni suton
Muti moje Saznanje.
Ja hoću snage.
Ognjenih para.
Vrcavih iskara na nozdrve zmaju.
— — — — — — — — — — — — — —

TRIJUMFATOR JE NADVLADAO CINIKA, PA SE ZVJERSKI BACA NA KATOLIKA I DAVI GA:
Ne.
Ne — o Ne!
Nije u Smrti Veliko Sve!
U blijesku munja u sveti svijetli mah —
Ja herojski davim — strah — —!
I gledam crveni, divlji, božanski, ognjeni Znamen.

Naročitu ulogu ima pojava ovog negativnog u »Cristovalu Colonu«. Admiralska lađa, pošto se spasila iz velike, strašne bure, približuje se kopnu. Novoj zemlji. Po vodi već plovi lišće i vide se jata ptica: sigurni znaci da je zemlja blizu. I neposredno pred tim ostvarenjem cilja Colonu se javlja Nepoznati. Među njima vodi se ovaj razgovor:

NEPOZNATI: Sve je to glupo... Cristoval Colon! Ti nećeš dohvatiti Novo!... Lađa plovi glupom strujom i ti na njoj, admirale! I na prvom će se ostrvu te opice nasukati i iskrcati i napiti se i onda se vratiti.

ADMIRAL: Naumio sam da noćas otkrijem Sve.
NEPOZNATI: Laž je to Sve! Magla i utvara!

A zemlja se približuje. I ljudi na brodu ovako razgovaraju:

»Pad kad se vratimo krcati zlata i mirodija... Mora nas nagraditi kruna! Koliko ćemo samo novih zemalja pokloniti žezlu? Pa kad nas kralj tucne mačem!... Crkva nas mora proglasiti svecima...«

I tu, u tim trenucima, slušajući šta govore ti ljudi, Admiral uviđa da je Nepoznati imao pravo. Jasno mu je da on ne može otkriti ono pravo Novo s ovim ljudima koji su »svoje stare sanje i svoje laži polijepili po tom Novom.« I uprljali ga, upropastili. I tu, na dogledu zemlje, kada brod jedva jednom treba da pristane, Cristoval Colon uzvikuje:

»Laž je to Novo, narode, sve je to laž!«

Ali ovo rušenje njegove dosadašnje vjere u otkrivanje tog Novog znači: ostaviti ove svoje pratioce zajedno sa njihovim starim snovima o kruni i crkvi i bogatstvu — i ići dalje, naprijed i tražiti i otkriti ono pravo istinsko Novo, u pratnji novih ljudi, koji imaju nove snove i novu vjeru.

Kadet u *Galiciji*, koji je dotle vjerovao u ličnost, u pojedinca, počinje na fronti u to svoje vjerovanje sumnjati, i ta sumnja ima za posljedicu da on za svagda obračunava s onim

solipsističkim, subjektivističkim u sebi, i tako dolazi do jednog višeg, kolektivističkog shvatanja života.

»Što to znači jedan čovjek?... Ali ja konačno ne stojim sam. Lijevo i desno od mene stoje milioni... Ja sam konačno samo jedna čestica u velikom gibanju, pa kamo sve, tamo i ja. Gomile teku i valjaju se a ja u njima...«

A glavni junak *Galicije* Orlović, kroz čitave scene razvija pasivističko-nihilističku filozofiju o tome kako je besmisleno i ludo miješati se u sav taj život tu na fronti, u kome ima toliko gluposti, i gadosti i nepravde. Jer šta se sve to konačno tiče njega, čovjeka koji zna misliti, uviđa svu tu glupost i umije da se uzdigne nad sve to.

I baš zato što o toj stvari tako i toliko razmišlja, i što te svoje misli tako stilizira, baš to njegovo dugo filozofiranje izaziva u njemu neodoljivu potrebu akcije. I on se baca s nevjerojatnom snagom u tu našu stvarnost i puca, puca u nepravdu, u glupost, u laž, u gadost, koja se tu na fronti obukla u generalske i pukovničke uniforme, i pogađa i razbija i ruši. I sva ta njegova pasivistička filozofija smrvljena je ovom njegovom akcijom. Ta uzročna povezanost između ove pasivističke filozofije i ovog aktivističkog nastupanja Orlovićeva data je sugestivno, psihološki potpuno obrazloženo.

Sva ta mračna, crna raspoloženja i misli imaju za Krležu čudnu jednu moć da izazovu javljanje onog pravog, pozitivnog, aktivističkog, svijetlog.

Ja gledam crno i u mome vidu
javlja se prkos, lavlji, silan, jak!

A da bi mogao da satre, da uništi to mračno, to pasivističko-nihilističko, da bi mogao da se uhvati u koštac s njim i da ga pobijedi, on mora katkad sve to prvo da uobliči, da stilizira. (Sve to on iskreno proživljuje i zato i ove pasivističko-nihilističke pjesme njegove imaju u umjetničkom pogledu svoju veliku vrijednost.)

O taj kanibal nagi i boga će da rodi,
I boga će da satre.

Cjelokupno Krležino stvaranje razvija se, dakle, sred ovake borbe između tog negativnog i pozitivnog. A nesumnjivi rezultati te borbe su sve nove i nove pobjede onog aktivističkog, svijetlog momenta što tako duboko zasijeca u našu stvarnost, koja se pod vatrom Krležina talenta pretvara u usijano gvožđe što ga umjetnik-kovač kuje tako moćno, preinačava ga i mijenja.

Tako se u *Panu* od prve do posljednje scene vodi borba između boga mraka i sumnje i pesimizma, i Pana koji predstavlja svjetlost. I sva ta borba završava se pobjedom svjetlosti nam tminom.

Podavili se psalmi. Hostije su blijede.

— — — — — — — — — — — — —

O, to sunčani Pan je, u bijeloj ekstazi danas,
Natpjevao krvavu pjesmu boga.

Posljednji dio u *Tri simfonije, Noć,* završava se ovim stihovima:

Zadnji akordi crnoga Nokturna!

— — — — — — — — — — — —

Zadnji akordi crnoga Nokturna!
Gasne blistava zvjezdana Urna . . .
Rađa se Novi Dan, neokaljan i čist.

Baš u tom trećem, zadnjem dijelu »Tri simfonije«, u toj Noći, vidi se bolje no drugdje prava uloga mračnog, pasivističko-nihilističkog momenta u Krležinu stvaranju. Noć je zato tu da bi Dan imao s kime da se bori, da bi imao šta da pobijedi. I da nije te Noći, ne bi Dan ovako mogao da zasine.

Ali izražavanje tih mračnih, pasivističkih raspoloženja ne utječe samo kao jedna od sila pokretačica u procesu umjetnikova stvaranja. Sve to crtanje mračnih i sivih pojava i prilika, pasivističko-nihilističkih misli i raspoloženja, ima svoje mjesto, svoj pravi značaj u Krležinu djelu kao cjelini — nezavisno od uloge što ju je odigralo u procesu umjetnikova stvaranja.

Ako bi se to djelo u cjelini svojoj shvatilo kao jedna ogromna umjetnička slika koja izražava naš život, suštinu i

smisao sveg našeg zbivanja, onda bi na toj slici, sred sivih, tamnih i mračnih boja, blistala kao otkrivenje neko jedna jedina svijetla, prava staza, koja vodi u bolji život. Svijetli tako ta staza, zagrijava gledaoca i privlači ga neodoljivo. A oko nje sve je tamno, mračno, besmisleno i ništavno, i očajno sivo. Bez tih tamnih, mutnih boja što je sa svih strana okružuju, ova jedina svijetla staza ne bi tako sjajila, ne bi tako sugestivno djelovala. Slika ne bi bila ovako dobra i umjetnički uvjerljiva.

Zamjeriti pjesniku što kadikad uobličava i svoja mračna raspoloženja — koja su uvijek doživljena i umjetnički iskreno data — isto je što i predbacivati slikaru upotrebljavanje tamne boje pri izradi ove naše slike.

Krleži je izražavanje tih pasivističko-nihilističkih raspoloženja potrebno kao što su opeke potrebne graditelju, boje slikaru. Posmatrajući sve dosadanje njegovo stvaranje dobija se utisak da njegov talenat instinktivno osjeća šta mu je potrebno za cjelinu djela, i tako gradi svoje opeke, katkada i sive, i miješa svoje često mračne boje, nesmetan, nezbunjivan ničim, uvijek vođen jedino snažnim osjećanjem velike one potrebe za umjetničkim stvaranjem.

I baš zato što se radi o ovakvom talentu koji stvara i izgrađuje cjelinu, svi odlomci njegova djela koji se javljaju u obliku pojedinih pjesama, manjih ili većih radova, mogu se pravilno shvatiti i ocijeniti samo promatrani u toku njihova nastajanja u tom procesu ukupnog umjetničkog stvaranja. Izdvojiti jedan odlomak iz tog procesa značilo bi isto što i izderati jednu boju sa one slike i na osnovu te jedne boje ocjenjivati slikarev rad.

Upoznali smo Krležin način umjetničkog stvaranja (glavno obilježje njegovo) kao jedan unutrašnji, psihološki proces. Ali uzroci javljanja i postojanja ovakog načina stvaranja nalaze se u našem društvu i našem vremenu. Sav taj unutrašnji proces zajedno sa ona svoja dva glavna elementa (pasivističko-nihilistički i aktivistički) izazvan je socijalnom stvarnošću našom.

Taj proces je nerazdjeljivo vezan za našu društvenu stvarnost, za tok našega zbivanja. Krleža je više nego iko drugi od naših umjetnika-stvaralaca povezan sa cjelokupnošću te naše stvarnosti, sa suštinom sveg tog našeg zbivanja. I proces njegova stvaranja potpuno je uslovljen tim socijalnim procesom što se razvija u ovo naše vrijeme. U stvari proces njegova unutrašnjeg umjetničkog stvaranja samo je vjerni odraz tog spoljašnjeg, socijalnog procesa. I u jednom i u drugom bitno je ono protuslovlje, ono sukobljavanje mračnog i svijetlog, i tako se bori i stvara i ide naprijed i pobjeđuje — u Krleži i oko njega, u našem društvu.

I kroz tu povezanost umjetnikova stvaralačkog procesa sa suštinom naše stvarnosti i našeg zbivanja vezano je za naše društvo i za naše vrijeme i sve djelo Krležino kao cjelina, i svaki najmanji odlomak njegov. U toj tijesnoj, čvrstoj vezi Krležina djela s društvenim prilikama i s vremenom u kome ono nastaje — u tome treba tražiti drugi glavni momenat na osnovu koga se mora ocjenjivati i proučavati i to djelo kao cjelina i pojedini odlomci njegovi. I zato ćemo se pri ocjenjivanju *Knjige pjesama* najbolje uvjeriti o tome kako je »svaka pojedina umjetnička emocija socijalnog podrijetla«, i kako se ni bez veze s tom svojom socijalnom, vremenskom podlogom mnoge pjesme u ovoj zbirci ne mogu pravilno razumjeti ni ocijeniti.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Hrvatska revija, br. 1/god. 1932, str. 40—55.

I V A N   N E V I S T I Ć

OKVIR

»Svako društvo nastaje iz slabosti pojedinaca«
(Kamena s ramena)

Kao u životu tako i u literaturi, odnosno literarnoj kritici, Donadini nije bolje prolazio. Kao i uvijek, i ovdje su razlozi lični. Prema njemu je bilo najmanje objektivnosti. Kod nas je tako. Književnici se mjere po broju prijatelja, a kavanski stolovi određuju smjer našoj umjetnosti i »umjetnosti«. Valjda je to neka naša rasna mana. Valjda je kolotečina tako pošla i ide dalje. Valjda. Ali je fatalno za nas da se literati kao u političkoj i činovničkoj karijeri penju na položaje i mjesta, pa čak i u historiju literature s legitimacijom svojih protektora. Vlast jednog režima, impotentnog, birokratskog i analfabetskog. Kao mnogi tako je taj režim osjetio Donadini. Tretiran je kao papirnati »umjetnik« tj. artista, »vještak«, čovjek kojemu nedostaje invencija; koji izvještačeno pripovijeda samo neproživljene knjige. Dakle epigon. I više. Besavjesni plagijator. Jedan njegov uvodničar, koji posjeduje baš sve kvalitate papirnatog artiste, utvrđuje taj sud izuzimajući (dakako iz obzira) knjigu kojoj je pisao predgovor. Pitanje je koliko ima istine u tome tvrđenju i odakle to, gotovo jednodušno mišljenje.

Razlozi su shvatljivi. Donadinijeva šira književna generacija razmetala se u punoj mjeri originalnošću. Njezin zahtjev je emancipacija iz karika književnog kontinuiteta. Odatle kidanje starih autoriteta, naših i stranih, bez razlika i beziznimno. Traži se paralelno koracanje s novom Evropom, od-

nosno »Evropom«, jer je ta neodređena. I nikakve koncesije staroj! Ona se preživjela kao i stara Hrvatska. Umjetnički pokreti, »škole« i struje ocjenjuju se samo u perspektivi momernosti. Moda manija modernizma. Kao u drevnoj »hrvatskoj modernoj« križaju se u toj novoj generaciji najrazniji smjerovi i književna imena savremene Evrope. Jedan histeron proteron u odnosu prema starima. Originalnost je samo teoretska, dok je plagijatorstvo udomaćeno kao malo kada. Glavno je vještina plagiranja. Papirnato-režijski artizam. To anarhističko literarno pseudorevolucionarstvo i nije ništa drugo nego prestilovavanje produkata zatajenih starih autora na naš stan. Potka je ista. Promijenjen je samo stan. U fermentnim periodima, punim sviju kriza od ekonomske do umjetničke, ovo raspoloženje je razumljivo. Psihološki ono je još shvatljivije s obzirom na duševnu građu svake mlade generacije. Iz elemenata duševne labilnosti, pubertetske poremećenosti i neuravnoteženosti, možda bi se dali naslutiti neki patološki simptomi koji prate svaku manifestaciju omladine u njezinu »deliriju« — kako hoće psihopatolozi kao Willy Helpach. Možda. Ali ovdje se ne radi o ispitivanju uzora pa ni o njihovim posljedicama. Tumačenja pro i contra ostavljamo po strani. Zanima nas samo stav i položaj Donadinijev u okviru ove generacije. Po svom stavu Donadini ne spada u ovu kategoriju. On nije nikakav programatski revolucionar, iako njegova djela nose i po koji biljeg »revolucionarnosti«: one posebne pasivne revolucionarnosti, kakvom su se zanosili prvi kršćani. Po srijedi, između svih književnih tabora Donadini se uopće i ne opredjeljuje ni na jednu stranu. On nije programski ni na strani starih ni mladih ni najmlađih. Istupa osamljen i takav ostaje do kraja. Međutim taj istup nije sasvim pozerski ni ekstravagantan. Donadini ne negira niti se odriče »starih«, ni mrtvih ni živih, kako je običaj kod svake mladosti. On ih samo izabire iz istorije književnosti i po svojoj ličnoj kritičkoj normi postavlja ih na dolična mjesta: u »historiju čistih umjetničkih djela«. Dakle samo selekcija umjetnosti iz literature. U tu vrstu odabranih i sposobnih za historijski umjetnički život svrstava Donadini dosta nezastarjelih različitih imena kao: Kranjčević, Kovačić, Matoš, Vidrić, Vojnović, Nazor i Šimunović. (Kokot I god. 2. br. str. 25.) Dakle nikako literarno fakirstvo. Svoje prve vrijednije pripovijesti štampa on u »Savremeniku« (1913. god.: *Lude priče i Prorok i pelivan)* u kom će i poslije bar na mahove sarađivati kao i u drugoj, od njega inače dalekoj, reviji »Kritici«. Dovoljan dokaz da Donadini nije svoju osamljenost smatrao nekim principijelnim stanovištem, nego nekom ličnom nuždom. Kako god se on sam nije mogao ni htio da uokviri ni u jednu literarnu našu »školu«, tako bi i svako uvrštavanje s naše strane bilo nasilno. Ne znači to da Donadini nije imao nikakvih literarnorodbinskih veza s prvašnjim književnicima. — Čuli smo već kako se on zna da zagrije i za starija naša literarna imena, u čem se sasvim razlikuje od mladih i najmlađih. Ali on polazi i dalje. Nalazeći neprikosnovene autoritete, on im se fetički klanja glorificirajući ih do naivnosti. Vidrić i Nazor, na primjer, za koga u jednom zanosu veli da uopće nije u stanju da napiše lošu pjesmu. Zašto baš Vidrić i Nazor? I kako dolazi do toga da pjesnik skepse, boli i očaja glorificira upravo sebi protivne pjesnike sunca i vedrine? Pod tom prividno neprozirnom korom pitanja naći ćemo jedan upravo tipičan primjer psihološke adhezije i »ljubavi kontrasta«. Jedno bliže osvjetljenje pjesnikove duše koje će upotpuniti druga. Mi ćemo zasad zaobići razlaganje ove konstatacije, da se možemo povratiti genetičkom promatranju pjesnikova razvoja i osvjetljenja njegove socijalne pozadine.

Donadini je nikao iz one nacionalističke sredine predratne omladine, zapravo iz jednog njezinog tabora. Onoga koji se kupio oko Matoša. To nisu bili masarikovci ni skerlićevci, realiste i pozitiviste, makar je on po političkoj ideologiji bio bliži Skerlićevu nacionalističkom taboru. Po mentalitetu on je bio vezan uz kolo matoševaca, romantičara, naših »počvenika«, idealista i antipozitivista. Taj fakat je karakterističan i važan za kasniju Donadinijevu orijentaciju. On nam prikazuje nepretrganost i vezanost u njegovu duševnom razvoju. Primarnost Donadinijeva »počveništa« sa romantičkim sentimentalizmom i neke vrsti »reakcionarstvom«, gledanim, dakako, sa aspekta liberalističkopozitivističkog. Ove dvije omladine, Skerlićeva i Matoševa, iako razne po načelima, nisu se paralizo-

vale, nego su se, šta više, i kompletirale. Razlike su bile više psihološke nego racionalne, praktično-teorijske. Više razlike mentaliteta i temperamenta nego kulturno-političkih principa, makar su i te razlike formalno postojale. Skerlićevci, to je inkarnacija aktivne revolucionarnosti, političkog realizma s jakom socijalističkom notom. Antiromantičko nastrojenje sa dinamičkim, tvrdim pozitivizmom bez poetičke sentimentalnosti. Progresističko stremljenje u smjernici Sutraevrope sa revoltom na konzervativističku statiku i dogmatsku autoritativnost. Antihistorizam i antitradicionalizam sa svim surogatima demokratiziranoga, zapravo proleterizovanoga liberalizma. Matoševci, to je njihov puni kontrast. Njihova bitna oznaka je tradicionalnost sa mnogo (i odviše) nacionalnog konzervatizma i kulturnog »reakcionarstva«. Neki anemički dogmatizam s fatalističkom notom. Sraslost sa zemljom, s poštovanjem narodnosti i »Naroda« (apstrakromantičarskim poštovanjem narodnosti i »Naroda« (apstrakcija) sa svim njegovim osobinama. Antikozmopolitizam, ekskluzivni, fanatički patriotizam, regionalnost, »gričanstvo«. Protusocijalističko, gotovo protudemokratsko, nastrojenje s aristokratsko-individualističkim simpatijama u stilu neoromantike. Tamo revolucionarnost mozga i mišica, dinamiziranje masa, ovdje »revolucionarnost« srdaca. Tamo jedan pragmatički konstruiran racionalizam, ovdje sentimentalni spiritualistički idealizam. Tamo hladni emancipovani mozak, ovdje vruće, opterećeno srce. Skerlićevci su anatomi društva i analizatori duše, matoševci su samo historici društva, poklonici heroja i ljubitelji duše. Skerlićevci su kritičari i analizatori i realiste, matoševci sintetičari, impresionisti i artisti. Te dvije struje, iako sa malo nastavljača i bez sistematskog stvaranja škole, ostavši (gotovo) ograničene na svoje stvaratelje, očituju dvije razne strane, dvije manifestacije naše rasne psihe. I zato su one jedna drugoj nadopuna, jer jedna plus druga daju sumu, totalitet naše duševnosti. Obje su inherentne svakoj generaciji, razlike su samo u izražavanju. Zato će i utjecaji ove dvojice naših literarnih pedagoga, bolje »andragoga« ostati u svakoj generaciji trajan, makar i latentan. To su dva pola sa jednim focusom, a focus je naša narodna psiha.

U kulturnoj historiji nalazimo jedan frapantno analogan primjer kod Rusa devetnaestoga vijeka sa zapadnjacima i slavjanofilima. Skerlićevci su zapadnjaci, matoševci slavjanofili gotovo do poklapanja. Zapadnjaci daju Turgenjeva, slavjanofili Dostojevskoga. I ako smijemo biti slobodni, makar i u deminutiviranim analogijama, da samo slikovito prikažemo tu sličnost bez ikakvih daljnjih konzekvencija; možemo ustvrditi da naše Skerlićevo krilo, radikalizirano do ekstremnosti, daje socijalnog ljevičara, zapadnjaka i pozitivistu Miroslava Krležu; dok Matoševo krilo, radikalizirano u drugu krajnost, daje konzervativca »počvenika«, gričanina Donadinija. Eto linija na kojima se sastaju ove antiteze. Eto spojnice, koja će od prvog početka privezati Donadinija uz stožinu idejnog kruga Dostojevskoga. A ove analogije uzete i cum maximo grano salis i nemaju druge zadaće nego da nam dovedu Donadinija na onu ishodišnu tačku koja je odredila smjer pa i okvir njegova razvoja.

Šta je prirodnije nego da se Donadinijeva duševna fiziognomija izrađuje baš u ovoj ovakvoj i iz ove ovakove sredine? On je nemoguć kao naš zapadnjak, kao skerlićevac, makar se njegova politička ideologija poklapala s njima i bez najmanjega ostatka. On je jedino moguć, jedino razumljiv kao matoševac (pod čim razumijevamo svu onu ideologiju koju smo tim imenom krstili, dok su literarne srodnosti ovdje manje važne). Jer čitav onaj credo te — nazovimo je ekonoski — »škole« sadržan je u Donadiniju kao njegova primarna osobina, kao njegova duševna oznaka. Ta jedinstvenost i neprekidnutost Donadinijeve duševnosti, ta ravna linija njegova razvoja možda će koga pomesti, jer će naći na toj liniji i poprečnih presjeka, jaraka i skokova. Ali i ti jarci i ti presjeci i ti skokovi samo su umjetna traženja za postavljanje, za učvršćenje jedne jake poluge, na koju ima da se odupre, da se čvrsto ustoboči sva ta duševnost. Oni su akcidentalija u tom spontanom kontinuitetu. Oni su dokazi a contrario. Pomislite samo na kršćanina Dostojevskoga, koji stvara amoralnog predničeanskog natčovjeka Kirilova i vama će biti odmah jasan i individualista i esteta vajldovac i materijalista Donadini u odnosu prema pravom Donadiniju.

U prvom svom djelu *Lude priče* otkriva Donadini svoju neposrednu ili posrednu sraslost sa Matošem, sa njegovim čitavim duhom. On je tu još đak, učenik bez svjedodžbe. Te priče nose karakter nekih mutnih reminiscencija koje u duši odzvanjanju nesuvislo i nepovezano, neartikulirano. To su mucanja senzibilna čovjeka koji reagira na životna data, makar i umjetno motivirana, sa instinktivnim i zato nejedinstvenim kretnjama i izražajima. Ti izražaji motivirani su najrazličitije. Njih je pokrenuo i Nietzsche i Wilde i Baudelaire i Przybyszewski i disharmonična sinteza svega toga: Matoš. Oni su najrazličitije izneseni. Kao kozerije, pjesme u prozi i priče. Je li to ipak sve samo literatura, kako je Donadiniju kritika jednoglasno prigovorila? Kasniji je Donadini dokazao potpuno da nije. Nema tu originalnosti (kao da je drugdje mnogo ima!) ni vlastitih ideja. To su sve ideje iz literature. Ali te ideje zasjekle su se u meso a da nisu i destilovane kroz pretince mozga. Iza tih pričica osjeća se nerv, osjeća se žila puna krvi i jedno bilo, koje kuca i reagira. U njima riče instinkt puberteta za ženom, za ženkom, a duša traži izlaza i orijentaciju. Odatle i ona ispretrganost, fragmentarnost i mutnoća u tim pričama. Sve je još u vrenju i daleko od staloženja. Ima tu i revolta, kao reakcije na sredinu, ironije i persiflaže (Tragedija polu-glupana) i sve nosi biljeg početničke mucavosti. Sve su to varnice koje osvjetljuju dušu, ali bez baklje koja bi mogla osvijetliti jednu pravu liniju, jedan pravi put dušinu razvoju. U formi i načinu toga izražavanja Donadini gotovo da plagira Matoša. I jedna od najboljih priča u toj knjizi »Sjene« jedan je od najeklatantnijih primjera još pune literarne ovisnosti Donadinijeve o Matošu. Još su dvojica naših tada modernih novelista kojih se odmah sjetite, kada čitate tu knjigu, a to su Janko Polić-Kamov i osobito, u svoje vrijeme najmoderniji, a sada već zaboravljeni Josip Baričević. Koliko li tu ima blizine ideja, srodnosti izražajnih kretnja u obliku i načinu! To je duševna srodnost koja te elemente, usprkos svim varijacijama, uklapa u jednu, makar i kaotičnu, sredinu.

Donadini nije još sam jasan sa sobom, on je još neodređen, pa i te priče nose biljeg neke nemirne labilnosti. Koordinate nisu još izrađene, a da bi dale svemu tome jednu izraženiju fizionomiju. Zato i to nesistematsko križanje i ta slučajna povezanost sa heterogenima. Prirodno je da te priče odaju još početničku naivnost, neorijentiranost i literarnu lakomost (»svega po malo«). Jedna je baklja ipak sijevnula u zametku i otvorila put čeznutljivoj duši već u tim pričama. Ona je sijevnuvši zasjenila sve one male varnice i rasjekla dotadanji šaroliki okvir pjesnikov. To je priča i ujedno najbolja stvar u ovoj knjizi *Đavao gospodina Andrije Petrovića.* Tu je nastao obrat u duši pjesnikovoj i poluga je položena na sigurno tlo, tako da će ona odrediti čitavu liniju njegova razvoja i emancipovati ga iz svih okvira i okvirića i unijeti ga u jedan okvir grandioznih dimenzija. Taj novi okvir je D o s t o j e v s k i. Tu je određena i sudbina Donadinijeva. Za njega Dostojevski nije pronalazak, kako bi mogao biti Wilde na primjer. On je jedan nenadani susretaj sa davno poznatim a ipak neizraženim likom, koga je Donadini već dugo u sebi nosio. On ga je osjećao u sebi i to zaobilaženje okolo po drugim imenima jest samo kopkanje, traženje toga teško osjećanoga sadržaja u sebi. Da se poslužimo slikom, reći ćemo da je Dostojevski bio u Donadinijevoj duši jedan mali, nesređeni, razbacani inventar koji je on morao, gonjen nutarnjom silom, da otkriva. Taj inventar ga je tištio i on je pomalo kopkao po njemu, skidao naslage slučajnosti s njega i polako su se stale ispod tih naslaga svjetlucati forme i izbijati likovi. Donadini je bio predestiniran za Dostojevskoga.

Eto, to je glavno pitanje koje imamo da riješimo prije svakog drugoga rješenja, jer o njemu ovisi i cijena Donadinijeva. Pitanje odnosa Dostojevskoga i Donadinija. Ovo nije pronalazak. Ovo je konstatacija koja je često konstatovana. Samo najčešće krivo. Krivo, jer se nije išlo dublje. Dostojevski je opširan i nije ga lako analizovati. A da se sasvim razumije Donadinija, treba proučiti i shvatiti Dostojevskoga. Najbolje na način na koji je on sam do njega došao. Psihologija sa introspekcijom, to je metod kojim se dolazi do shvatanja. Uz sami život, »privatni« život sa svom njegovom socijalnom pozadinom, Dostojevski je druga komponenta, glavna komponenta, bez koje se ne može razumjeti ni njihova rezultanta: pisac Donadini.

Vijenac 1925.

KNJIŽEVNIK I KRITIČAR

Otkada postoji književnost postoji i taj problem. Problem uvijek rješavan i nikada definitivno riješen. Svako vrijeme dalo je svoje rješenje i nijedno rješenje nije preživilo svoje vrijeme. Odnos književnika i kritičara je dakle dinamičan i nikada statički. Dinamičan je dakle socijalno i individualno, idejno i umjetnički doživljajno. Književna historija taj odnos ne normira, ona ga samo registrira i opisuje. Njegovo normiranje započinje sa metodičkim izgrađenjem same književne kritike.

Koja je zadaća kritičara? To je problem koji je prvi put postavila na metodičkim principima izgrađena kritika. Postavljala i rješavala prema svome stajalištu. I nastali su razni odgovori prema principijelnim orijentacijama: subjektivizam — objektivizam, formalizam — materijalizam (estetski), dogmatizam — impresionizam, artistički i scijentifička kritika, genetički ili kritički metod, historijski, ili psihološki itd. Problem je jedan (bar formalno jedan) a odgovori su bezbrojni. A svaki kritičar mora da dadne i svoj odgovor. Mora. Inače je njegova kritika bez podine i podloge.

Kako da se riješi to principijelno pitaje kad je njegovo rješenje kritičaru bezuvjetno potrebno? Možda formalnim priklanjanjem jednome od navedenih stajališta i orijentacija? Ali kritičari takvim priklanjanjem bez rezerve gube prvi uvjet svoje vrijednosti. Kritičku sposobnost. Pa ipak rješenje je potrebno, a potreba traži i čin. Možda su opreke iznesene u u gornjim orijentacijama i odviše teoretske bez odgovarajuće potvrde u ljudskoj duševnosti. Iskustvo to najbolje dokazuje, iskustvo taj glavni i najvažniji kriterij. A ono nam faktično pokazuje da u stvari ne postoji ni jedna isključivo subjektivna kao što ne postoji ni isključivo objektivna kritika, te dvije najglavnije i najoprečnije orijentacije iz kojih se izvode sve druge opreke.

Možda će nam to biti jasnije ako uzmemo gornju poredbu sa književnikom i njegovim djelom, jer prije nego se shvati odnos književnika (stvaraoca) i kritičara (sustvaraoca) treba shvatiti položaj samoga književnika i njegov primarni odnos prema njegovu djelu. Svako književno djelo smatra se isključivo kao djelo književnikovo i ničije više. S tom predrasudom i polazi subjektivista i impresionista kritičar i postavlja si zadatak samo da opiše dojam koji je na njega učinio onaj lični produkat (i samo lični) književnikov: njegovo djelo. Tu predrasudu obara primarna analiza književnoga djela ili samoga književnika. Ta primarna analiza (bez obzira na orijentacije) nam odmah dokazuje da se svako književno djelo sastoji iz dva glavna elementa i faktora. Prvi konstitutivni faktor je subjektivni, lični, personalni; a drugi sekundarni faktor je objektivni: iskustvo i aparat s kojim književnik operiše. Da je prvi, personalni, faktor u umjetnosti primaran, o tome ne može biti ni diskusije. Pitanje je samo: koliko u tome personalnom, subjektivnom ima i individualnoga. I tu su odgovori podijeljeni. Romantizam odgovara u prilog individualizma, subjektu, stvaraocu (rezultat: subjektivna orijentacija); pozitivizam u prilog nadsubjektivnih faktora, kolektiva (rezultat: objektivna i naučna orijentacija i kritika). U takvoj formulaciji pitanje je ne samo umjetničko i književno nego psihološko i sociološko. Ono izvire iz pitanja odnosa pojedinca prema društvu. I tu opet može da bude najmjerodavniji kriterij samo iskustvo. A iskustvo nam odgovara da su oba ta odgovora (i onaj romantičara i onaj pozitivista) preoštro zašiljena, odviše teoretska i bez realne podloge. Jer kao što izolovani pojedinac ne postoji, niti se umjetnik može sasvim emancipovati iz svoje uže ili šire sredine, tako i stvaralac nije više ličnost ako se utaplja pod korom svoje sredine. Odnos je i tu dinamički i fluktuelan: umjetnik je prema svojoj sredini uvijek u balama.

Jedno je ipak stalno: subjektivni, personalni faktor je u književnom djelu primaran, bitan. Inače se književnik ne bi ni po čemu razlikovao od neknjiževnika, nestvaraoca. S tim faktorom mora da računa svaki kritičar bez obzira na orijentaciju. Samo kritičar ne smije da ostane kod te samo konstatacije. On mora da potraži i korijen toga faktora, mora da odgrne one prve žile iz kojih je taj korijen izrastao. Kritičar time dolazi u položaj psihologa i sociologa. Impresionista se buni, ali bez razloga. Jer impresionista nije kritičar već i s obzirom na filološko značenje riječi, koja je grčkoga porijekla i znači: rasuđivati. Pa i bez obzira na to impresionista nije kritičar već i zato što je sva publika koja čita ili gleda djelo jednako impresionista kao što je i taj i takav kritičar. Impresija znači pasivnost čitaoca prema književnom djelu i pasivna reakcija na to djelo. A odnos kritičara ne može i ne smije nikada da bude prema književniku takav. Ne može, jer se time kritičar ne razlikuje nimalo od publike, po čemu opet kritika gubi svoj raison a kritičar svaku vrijednost.

I najracionalnija impresija destilira se u izražavanju kroz mozak. Zato je već deplasiran svaki prigovor impresioniste intelektualističkom surogatu kod kritičara. Samo što to isto intelektualizovanje i logiziranje ne može nikada doći do stepena potpune objektivnosti i apsolutnosti, kako misle objektivisti i bezuvjetni dogmatičari. Ne može se već s obzirom na čovječju psihu u kojoj je iracionalni elemenat bitan, a da se i ne govori o iracionalnom karakteru izražajnog organa u književnosti: jezika. Jezik je po svojoj naravi indivdualističan i ne može se nikada posve racionalizirati u jedan objektivno normirani jezik, kako to već dobro dokazuju jezični kritičari i psiholozi. Određena i distingirana impresija to je za kritičara prvi uvjet i samo uvjet, ali nikada njegov jedini zadatak. Parafraza vrijedi u kritici samo kao sredstvo i ništa više. Impresionistička »kritika« je dakle samo sredstvo i polazište, ali nikada cilj.

Je li kritičar uistinu kritičar i onda ako je samo psiholog i sociolog? Kritikovani književnik može najbolje da se uvjeri da nije. Nije, jer on onaj bitni personalni faktor u književnom djelu tumači impersonalnim aparatom i shematičnim

ljestvicama psihologije i sociologije. Njegova analiza svršila bi s tim rezultatom kao i kad biolog secira žabu da tim seciranjem protumači njezin život. Biolog je već kod samog seciranja ubio život, pa ga više ne može ni protumačiti, jer ga više i nema u svome aparatu. Jednako je i sa psihološkom i sociološkom analizom. Drobljenje znači rastvaranje organizma, a svako pravo književno ili umjetničko djelo predstavlja jedan puni organizam. Ako se taj organizam drobi, analizira, gubi se slika o cjelini i mi možemo upoznati sve njegove dijelove a da ipak ne upoznamo pravu sliku cjeline. Jer ta cjelina je više od sume sviju njezinih dijelova. Prije treba da se »shvati« cjelina a onda istom dijelovi. To samo »shvaćanje« ne može nikada biti racionalno, jer racionalni elemenat je sekundaran i nikada ne pogađa ono bitno. Intelekat je deskriptivan, analizatorski, nikad sintetičan. Sinteza je u primarnom osnovu psihe — u čuvstvu. A iz tog primarnog osnova izbija svako umjetničko djelo. Dakle je kritičar najprije sintetičar a istom onda analitičar. Princip racionalnom shvatanju je iracionalni uživljaj i doživljaj. Prije intelekta intuicija. Po tom osnovu je kritičar sustvaralac prema stvaraocu književniku (pjesniku, pripovjedaču, dramatičaru). Oba polaze iz istoga izvora: Iz emocionalne psihičke strane. Književnik ostaje pretežito (ne uvijek) u toj sferi emocionalnoj, dok je kritičaru to samo polazna tačka za mogućnost saživljavanja i on prelazi iz te sfere dalje u racionalnu. Nastaje objašnjavanje i analiza. Kritičar samo ne smije da izgubi vezu s onim prvim izvorom, inače prelazi u jednostranost (apriorna normativnost, dogmatizam, objektivizam: akademska kritika).

U kome smjeru treba da pođe sada to objašnjavanje? Najraznije, starije i novije metode kritičke koje se među sobom pobijaju pokazuju nam najbolje da će tih raspoloženja metodskih biti i u budućnosti i da se smjer ne može »objektivno« normirati. Glavni determinator je i kod kritičara kao i kod književnika sam personalni faktor. Da taj sam personalni faktor nije neograničen pokazuju naime umjetnički smjerovi i škole koje ujedinjuju više umjetnika u jednu grupu. Glavna dominanta će dakle biti izvan individualne sfere, a ta je u nadindividualnom duševnom i čovječjem tipu u kom se ukla-

pa, i ne poklapajući se sasvim s njime, svaki pojedini umjetnik. Osnovi tih tipova izviru iz primarnih elemenata ljudske duševnosti: čuvstvenog, voljnog i razumskog. U tipovima se ti elementi diferencuju a rezultat toga diferenciranja su orijentacije. Jednako kod književnika koji na taj način stvara ili se priklanja kojoj struji, zato jer mu ona odgovara; kao i kod kritičara koji stvara ili usvaja jednu metodu, isto tako jer mu ona odgovara.

Tu je prvi uzročnik razilaženja među književnicima i među kritičarima. Tu je i prvi razlog onoga čestog sukoba među književnikom i kritičarom: kritičar jednoga književnika »voli«, dok drugoga »ne trpi« ne poznavajući lično ni jednoga ni drugoga. Tu se ne može ni stavljati kakav prigovor kritičaru. Ali ta čistoća i »savjesnost« kritičareva ostaje samo dotle netaknuta dok se tim prvim čistim motivima ne pridruže drugi nečisti: patriotski, partijski, lični itd.

Književnik i kritičar uzimaju se redovito kao opreke. Ukoliko se križaju tipovi kojima oni odobravaju, a koji rezultiraju iz psihičkih diferencija, oni to i jesu. Teoretski oni to nisu. Naprotiv, oni su dopunjci koji mogu samo zajedno da stvore valjanu književnost. Književnik je kritičaru podina, kritičar književniku uvjet a često i motivator objektivacije njegove stvaralačke snage. Bez tog uzajamnog odnosa objektivacija je nepotpuna, pa zato i nema potpune i valjane književnosti ondje gdje nema jednako valjanih i književnika i kritičara. Mi smo sami najbolji primjer: sa previše kojekakvih larpurlartista i impresionista, a prema njima književnika i kritičara.

Slobodna tribuna od 31. V 1924, br. 539, str. 7

MIHOVIL KOMBOL

ANTOLOGIJA NOVIJE HRVATSKE LIRIKE

PREDGOVOR

Navršilo se sto godina otkako je najstariji pjesnik ove antologije, Stanko Vraz, još kao gradački student pisao neke svoje rane lirske pokušaje koji su kasnije prerađeni ušli u poznati ciklus *Prvo lišće*. Danas, u doba življeg zanimanja za ona vremena kad je po nesretnom stjecanju historijskih okolnosti valjalo uza svu tradiciju opet počinjati iznova, naročito je podesan čas da se u sjećanju obnove i putovi kojima je išla hrvatska lirika odonda do naših dana. Kako se njezina slika mijenjala od generacije do generacije i koje su epohe u njezinu razvoju bile više, a koje manje stvaralačke, to su pitanja na koja doduše odgovaraju svi pregledi književnosti, ali se u njima razvojne epohe obilježavaju više po općim kulturno-političkim vidicima i više po potrebama drugih književnih rodova nego po zahtjevima lirike.

U dosta velikom vremenskom odsjeku od posljednjih sto godina prošla je hrvatska lirika nekoliko faza, ali je nesumnjivo najznatniji pokret u njezinu razvoju nastao na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vijek. Naročito nam devetnaesti vijek sa svojim shvaćanjem pjesnikova poziva, sa svojom sklonošću za izvjesne vrsti lirike i sa svojim stilskim i jezičnim osobinama danas, iz historijske perspektive, izgleda kao jedna organična cjelina. To je bilo doba kad je pjesnik, kao član malograđanskog društva kojemu su potrebe narodnog opstanka bile preče od čistih umjetničkih manifestacija i kojemu

bi presmjele osjećajne stranputice bile mrske, u prvom redu bio tribun (domovine, čovječanstva) i slavitelj čednih ljubavi. Odatle visoka cijena koja se davala patriotskoj, »refleksivnoj« i etički zainteresovanoj, »tendencioznoj« lirici, pored koje, tako reći u njezinoj sjeni i kao odmor od velike geste, živi naročito mala pjesma nalik na njemački lied, obično ljubavna, katkad u narodnom tonu. Isprepleten racionalističkim elementima i siromašniji od zapadnoevropskog, naš romantizam — ili što mi tako nazivamo, a što je, ispoređeno na primjer s nama najbližim, njemačkim odnosima, većinom bilo bliže Mladoj Njemačkoj nego čistom njemačkom romantizmu — nije u onoj fazi našeg razvitka poznavao mnogošta što je upravo za noviju liriku bilo od osnovne važnosti (naglašavanje iracionalnog, dublje osjećanje za prirodu i dr.) pa se najznatniji uspjesi u Hrvatskoj poeziji devetnaestog stoljeća i ne mogu tražiti na području čistog lirizma. U takvim se oblicima pojavljuje novija hrvatska lirika već u prvoj generaciji, kod pjesnika četrdesetih godina — bestrasno-svečanog i verbalno invencioznog ilirskog ideologa Preradovića i lirskijeg, ali izražajno siromašnijeg Stanka Vraza, koji su, uz Mažuranića, stvorili novi hrvatski stih — da se s nepromijenjenim težnjama održi u daljim, neplodnim decenijama sve do Kranjčevića, koji ju je, probijajući svojom osjećajnom vrelinom njezine jednolične i konvencionalne kalupe, digao na viši stepen. Glavne stanice na tom neravnom putu označne su Vrazovim zbirkama četrdesetih godina (naročito zbirkom soneta iz 1845—1846). Preradovićevim *Prvencima* iz 1846. i *Novim pjesmama* iz 1851, lirikom sedamdesetih i osamdesetih godina (Jorgovanić, Harambašić) i Kranjčevićevim *Izabranim pjesmama* iz 1898.

Kranjčević, sa svojim patosom i slobodarstvom sin Šenoina i Starčevićeva vremena, a u evropskim analogijama unuk bajronske i hajneovske poezije iz prve polovine devetnaestog vijeka, završava prvi period novije hrvatske lirike ne utječući znatno na važnije pjesnike koji su dolazili neposredno poslije njega (izuzevši Janka Polića-Kamova, koji je u mnogom pogledu veza između Kranjčevića i poslijeratne poezije). Uza svu Kranjčevićevu slavu, pjesnici oko devetstote polaze novim

putovima. Dok je kod pjesnika devetnaestog vijeka, rijetko zanesenih etički indiferentnom ljepotom spoljašnjega svijeta, priroda bila dosta mršavo vrelo lirske inspiracije, novi se mnogo inspiriraju prirodom dajući ne samo osjećajnu pjesmu uokvirenu pejzažom (u najširem smislu riječi), već još radije »objektivnu« sliku, mit, štimung. Dotadašnji su u historiji ili nalazili riznicu primjera za patriotsko dizanje srdaca ili su se užasavali nam njezinim nepravdama i tragičnostima, dok su novima (ili tačnije: njihovim stranim uzorima) prošle epohe civilizacije većinom područja za izlete mašte željne pitoresknog i egzotičnog. To je, ukratko, više doba živopisne i ugođajne, čulima i maštom hranjene, nego čiste osjećajne ili u starinskom smislu »refleksivne« lirike, i dok je u ranije vrijeme opasnost za poeziju bila u govorničkim efektima koji su gušili lirizam, sad je prijetio diletantizam, čas oduševljen za paganizam antike, čas dajući naše fêtes galantes, čas zanesen polumrakom katoličkih crkava i samostana. I po gledanju na svijet razlikuje se ta poezija od pređašnje: poslije pjesnika koji su bili narodni odgajači i naročito poslije Kranjčevićeva Weltschmerza u njoj se većinom naglašuje životna radost i kult mladosti i snage, mada je sve to često bilo više plod literarnih utisaka nego izraz ličnosti. Uz spomenute tendencije, i patriotska poezija doživljuje svoju obnovu, u obliku Nazorovu i Matoševu. To je, ujedno, doba pažljivijeg zanatskog rada, kad lirika od tradicionalnog »vilovanja« postaje problem, a izbjegavanje običnog i banalnog program, kako je naglašavao Matoš u poznatoj pjesmi »Mladoj Hrvatskoj«. Ta nova poezija, raznovrsnija, virtuoznija i lirskija od dotadašnje, počinje zapravo već devedesetih godina sonetima Iva Vojnovića, zatim Tresićevim lirskim ekspanzijama u dodiru s prirodom (kasnije naročito u njegovim *Sutonskim sonetama),* da se potom objavi u čitavom nizu novih zbirki nalazeći svoj najjači izraz u Nazorovu i Matoševu stvaranju *(Pjesme* M. Nikolića 1898, M. Begovića *Knjiga Boccadoro* 1900, *Pjesme* V. Vidrića 1907, *Pjesme* D. Domjanića 1909, Nazorova *Lirika* 1910. i *Nove pjesme* 1913, Matošev pjesnički rad pred rat, objavljen u zbirci istom 1923). Svi su ti pjesnici, i ukoliko nisu umrli ili se posvetili drugim granama književnosti, stekli

svoje određene fizionomije već prije rata, izuzevši V. Nazora koji se i poslije rata obnavljao (*Intima* 1915, *Niza od koralja* 1922. i druge zbirke).

Neposredno pred rat najjači je utjecaj na mlađe izvršio A. G. Matoš i taj je utjecaj vidljiv u velikom dijelu *Hrvatske mlade lirike* iz devetstočetrnaeste. Od pjesnika te značajne antologije neki su dali svoje najbolje do prvih godina poslije rata, kao Lj. Wiesner (*Pjesme* 1926) i Ivo Andrić, koji se kasnije posvetio pripovijeci, ali koji se već u *Hrvatskoj mladoj lirici* svojim slobodnim ritmovima isticao među vršnjacima. I najjači iz te antologije, T. Ujević, dao je svoje prve odlučne zbirke istom poslije rata (*Lelek sebra* 1920, *Kolajna* 1926). Međutim je pri svršetku rata, kad su se posljednji odjeci predratnih lirskih suptilnosti izgubili u huci i nemiru vremena koje je tražilo drugačiji pjesnički izraz, naišao na nov talas lirike, od pjesnika koji su se duhovno formirali u doba najjačega ratnog vrenja i koji su, na čelu sa Miroslavom Krležom, izvršili drugu obnovu naše poezije poslije Kranjčevića. S tim pjesnicima počinje naša poratna lirika, koja, iako ponekad nadovezuje na predratnu, ima od početka svoju posebnu i od predratne dosta različnu fizionomiju. Ona je, naročito, prema idiličnijoj, akademskijoj, sonetomanskoj i u znatnom dijelu knjiškoj poeziji naše takozvane moderne daleko nemirnija i izražajno bujnija i slobodnija otvarajući nove ritmičke mogućnosti našem još neukroćenom i rimama siromašnom jeziku, a po svojim temama ona je mnogo životnija odrazujući često mjesto »poetičkih« stvari ranjavosti života, sive gradske horizonte, čulne nemire, dodire sa bijedom itd. Ona je, osim toga, individualno vrlo diferencirana obuhvatajući psalmistički jezovitu i gorko zanosnu liriku T. Ujevića, liriku M. Krleže s njezinim jakim osjećanjem smrti i apokaliptične tragičnosti zbivanja, izražajno škrtu i intelektualnu liriku A. B. Šimića sa njezinom unutrašnjom dinamikom sapetom u svjesno uprošćen stih, a uz to mladićki neposrednu i nekomplikovanu, ritmički skladnu i u život zagledanu liriku G. Krkleca (M. Krleža: *Podnevna simfonija* 1916, *Tri simfonije* i *Pan* 1917, *Pjesme I* i *II* 1918, *Pjesme III* i *Lirika* 1919; A. B. Šimić: *Preobraženja* 1920; G. Krklec: *Lirika* 1919. *Srebrna cesta* 1921).

Poslije raspjevanosti prvih poratnih godina govori se o stišavanju u književnosti, čak o sumraku lirike. Kako bilo, nesumnjivo je da lirika u ovaj čas nije onako istaknut književni rad kako je bila oko 1920. i da se, barem zasad, nalazimo više u periodu ograničenih nadarenosti nego moćnih lirskih zamaha. Velik formalni napredak i relativno bogatstvo naše poezije posljednjih decenija omogućuju, međutim, sve više preliva u lirskim vezovima mlađih; i dok lirski govor biva sve bogatiji i ritam raznoličniji, produbljuje se naročito saosjećanje sa ljudima i stvarima sve više.

Uglavnom, će, dakle, jedna antologija novije hrvatske lirike obuhvatiti tri karakteristična perioda: devetnaesto stoljeće sa lirikom do Kranjčevića i Kranjčevićevom, period poslije Kranjčevića do pjesnika *Hrvatske mlade lirike* otprilike, i najzad poslijeratno doba koje nije niti strogo odijeljeno od predratnog niti završeno i koje je više privremen pomoćni pojam nego definitivna književnohistorijska oznaka. Da bi čitaocu snalaženje bilo što lakše, raspoređeni su pjesnici u ovoj antologiji hronološkim redom, ali ne po godinama rođenja ili kojem sličnom mehaničkom principu, već — kolikogod se to kraj simultanosti mnogih pojava moglo — onim redom kojim su u lirici nalazili svoj ton, dobivali jasnu fizionomiju i ulazili u svijest čitalaca. Tako su npr. za M. Nikolića odlučne godine 1898. i 1901. kad su izašle njegove *Pjesme* u prvom i drugom izdanju, a za M. Begovića godine 1900. i 1904, to jest godine *Knjige Boccadoro* i *Života za cara*, dok je V. Nazor, kao lirski pjesnik, »sazrio« i dao svoju punu mjeru istom svojom *Lirikom* i naročito *Novim pjesmama* iz 1913. i kasnijim zbirkama, premda se rodio iste godine kad i M. Begović, a samo dvije godine poslije M. Nikolića. Matoš, iako stariji od Nikolića, Begovića, Vidrića, Domjanića i Nazora, javlja se posljednji od njih sviju i reprezentativan je za vrijeme neposredno pred rat, a glas mu kao pjesniku sve više raste istom poslije rata. Prirodno je dakle da u antologiji nađe svoje mjesto poslije spomenutih pjesnika, a neposredno poslije njega da dođu pjesnici iz *Hrvatske mlade lirike* Galović, Wiesner,

Milković, Nikola Polić, V. Čerina i Tin Ujević bez obzira na godine rođenja. Pjesme pojedinih pjesnika nisu, dakako, uvijek raspoređene hronološki, nego i sa ciljem da dadu u skladnim prelazima što zaokrugljeniju cjelinu.

Od faza o kojima je bilo govora u prednjem informativnom pregledu, i suviše sumarnom za jedan individualno tako nijansiran književni rod kao što je lirika, ne mogu, prirodno, sve u jednakoj mjeri biti zastupane u ovoj antologiji. Takva bi se historijska vjernost mogla zahtijevati jedino od čiste književnohistorijske antologije, namijenjene više naučno interesovanim krugovima nego čitaocima, koji, sasvim pravilno, pristupaju lirici bez stručnih književnohistorijskih naočara. Ako i u velikim i starim književnostima ima djela i čitavih rodova, koji, pošto su neko vrijeme bili popularni i za to doba »značajni«, kasnije zastare i ne nalaze više neposrednog odjeka kod mlađih pokoljenja, onda se to pogotovu može očekivati u mladoj književnosti, koja se prije sto godina počela razvijati u vezi s jednim nacionalnopolitičkim pokretom, tako reći kao njegov dio, i u kojoj se književna djela nisu uvijek cijenila u prvom redu po njihovoj umjetničkoj vrijednosti. I to, i mala sredina naših književnih početaka, i otpornosti jezika, u početku odviše kolebljivog za lirske tananosti i podatnog samo majstorima kakav je bio Ivan Mažuranić, razlogom je da se u našoj književnosti stari daleko brže nego u književnostima sa izrađenom tradicijom i visokim prosječnim stepenom umjetničke zrelosti. Zbog svega je toga valjalo i u ovoj antologiji težnju za historijskom vjernošću ublažiti nekim ograničenjima, makar i vrlo umjerenim (naročito za XIX vijek) i izlučiti izvjesne dijelove lirike koji se opravdano smiju smatrati mrtvima. To, uostalom, većinom koristi samim pjesnicima. Tako npr., Stanko Vraz izgleda mnogo bolje u sonetima, svojoj najzrelijoj poeziji, nego kad bi se u antologiju unijeli dijelovi *Đulabija,* koje svojim jednoličnim rogiju monom ne mogu više privući današnjeg čitaoca. Imitaciju »domorodnih« pjesama iz vremena ilirizma već je Šenoa smatrao anahronizmom: »Što je onda sve živce razigralo, sve duše ushitilo — danas je često puka fraza«, pisao je on u »Glasonoši« 1865. To se isto može reći i za patriotsku liriku poslije

1865, sve do Kranjčevića, koji joj je ponekad umio dati snažniji oblik. Nije bolje ni sa današnjom odom, nesavremenim ostatkom starinske poezije apstraktnih misli u svečanim ritmovima, koji se kod nas, štaviše u metrički pogrešnom pseudoklasičnom obliku, još dugo održava zahvaljujući više Preradovićevoj retorskoj vještini i ozbiljnosti njegovih etičkih uvjerenja nego čistim pjesničkim elementima. (»Preradović u svojih pjesmah više umuje o pojmovih nego što promatra život i običaje ljudi«, pisao je, nešto nespretno, M. Šrepel u »Vijencu« 1885.) Kao u svakoj, i u hrvatskoj je poeziji bilo epoha pojačanog stvaralačkog života i epoha depresije. Epohom depresije može se nazvati naročito doba od Preradovića do Kranjčevića i danas je dosta neveso posao listati po lirskim zbirkama iz onoga vremena, koje nam je u nauci dalo Račkoga i Jagića i koje je stvorilo osnove naše pripovijetke. Nije izuzetak ni sam Šenoa, uostalom više epski no lirski pjesnik, a ako se još danas spominje A. Palmović, to je više zbog njegovih jezičnih i metričkih naslućivanja i htijenja nego zbog stvarnih realizacija. I najdarovitiji lirik sedamdesetih godina, R. F. Jorgovanić, pjesnik malih pjesama hajneovskog tipa, samo se katkad diže nad ondašnju prosječnost. Svi ti, i drugi, pjesnici sedamdesetih i osamdesetih godina (Harambašić, Hranilović) izgledaju, dakako, blijedi pored Kranjčevića, koji se poslije njih javio i koji ih je daleko natkrilio davši umjetnički sazreliji oblik nekim uzbuđenjima koja su ispod nedotjerane spoljašnosti još najjače treperila u nekolikim pjesmama A. Kovačića *(Mučenik, Kameleon).* Razumljivo je, prema svemu ovome, da će najizdašnije doba za svaku ovakvu antologiju novije hrvatske lirike početi istom od Kranjčevića.

Premda se to zapravo samo po sebi razumije, ipak možda nije suvišno napomenuti još jedno ograničenje, a to je, da ova knjiga sadržava antologiju lirike, i da, prema tome, ne valja u njoj tražiti čiste narativne poezije (na primjer takozvanih »povjestica«, epskih balada, legenda itd.), iako pojam lirike nije u knjizi uzet odviše usko.

Regionalna poezija već zbog ograničena prostora nije mogla ući u ovu antologiju. Pjesme u dijalektu uvrštene su samo

kod dvojice pjesnika (Domjanića i Galovića), koji bi bez njih bili jednostrano prikazani.

Inače je, izuzevši spomenuta i još neka manja ograničenja, katkada izazvana i ograničenošću prostora, izbor pjesama ipak obavljan tako da karakteristične crte pojedinih pjesnika budu dovoljno vidljive, ukoliko je to, dakako, uopće moguće u antologijama, koje redovno pomažu slabijim, a odmažu jačim pjesnicima skučujući njihovu bujnost u odviše uske razmjere. Pri tom je već sama priroda ovoga posla zahtijevala da se izbjegnu sve jednostranosti s obzirom na književne pravce i druge principijelne stavove i da se postupa prema rečenici Paula Verlainea: »Sve je lijepo i dobro što je lijepo i dobro, ma odakle dolazilo i ma kakvim postupkom bilo postignuto«. Senzacionalno-jednostranija stajališta — katkad vrlo potrebna — podesnija su u antologijama savremene lirike u kojima su zastupani pjesnici sličnih pravaca i koje hoće da budu putokazi za budućnost nego u retrospektivnim antologijama koje imaju u prvom redu zadaću da u izboru pokažu što je već gotovo i završeno.

Sto godina hrvatske književnosti 1830—1930, svezak 6.

I V O   H E R G E Š I Ć

O PJESMAMA TINA UJEVIĆA

Duh je moje poezije, ako o njoj vrijedi govoriti, mnogo manje pasatistički nego što se to obično uzima... ja sam sve, eksplozija, kaos, groteska i formidalnost ... Ima u meni forme, ali i ljutine...

T. Ujević (u jednom pismu)

Uvrstivši među svoja izdanja i najnoviju zbirku pjesama Tina Ujevića, Matica je hrvatska posvjedočila da vodi računa i o višim književnim kriterijima. Kao opća narodna ustanova Matica mora biti eklektična: uz lakše pristupačno poučno ili zabavno štivo, kakvo iziskuju narodne potrebe, ne smije zanemariti opća kulturna pitanja, a ni vrijedna književna djela, koja se ne obraćaju široj javnosti, nego književno obrazovanoj eliti; ne školskoj mladeži, nego zrelim pojedincima. Nije lako uskladiti sve te potrebe, a nemoguće je zadovoljiti svakoga. A napokon — ne valja smetnuti s uma ni materijalnu podlogu Matičinih izdanja: uz moralni uspjeh ne bi smio izostati ni materijalni. Nije dosta izdati dobru knjigu i sjajno je opremiti, nego je treba i plasirati. No to je zasebno poglavlje!

Knjiga Tina Ujevića služi na čast i nakladniku i piscu. Poznavači Ujevićeve poezije zacijelo su se obradovali što se veliki ovaj hrvatski pjesnik — nakon raznih lutanja — vratio ovom zbirkom stihova opet u ambijent u kojem se prvi put istakao. Bilo je to pred nekih dvadeset godina — tačnije — 1914, kad je u izdanjima Društva hrvatskih književnika izašla *Hrvatska mlada lirika,* koju je uredio Lj. Wiesner. U toj za-

nimljivoj knjizi, koja se danas mjestimice doimlje kao kulturno-historijski dokumenat neke davne epohe, štampano je deset Ujevićevih pjesama uz programatsko-izazovnu biografsku bilješku, iz koje saznajemo da se Tin (zapravo: Augustin) Ujević rodio u Vrgorcu (dalmatinska Zagora) godine 1891. i da je srednju školu svršio u Splitu. Rat ga je zatekao u Parizu, gdje je probavio šest godina. Nakon rata vratio se kući i živio naizmjence u Zagrebu, Beogradu, Splitu i Sarajevu. Izdao je do sada tri zbirke pjesama *(Ojađeno zvono* je četvrta), prve dvije su izašle u Beogradu, a treća u — Nikšiću.

Listajući najnoviju knjigu pjesama Tina Ujevića uvjerit ćemo se doskora kako je ova lirika — usprkos velikim promjenama (koje su uvjetovane većom zrelošću, pjesničkim iskustvom i znanjem), organski povezana s najranijim Ujevićevim stihovima, što ih je objelodanio u *Hrvatskoj mladoj lirici.* Unatoč kozmopolitskoj natruhi, Tin Ujević nije nikakav deracine, nego je čvrsto ukorijenjen u rodno tlo: veoma su brojne pjesme iz prve periode pjesnikova stvaranja, koje otkrivaju čistu regionalističku notu (Kampanil, Dobrina zvona, Sfinga, Manastir i drugo.) A uz estetski pasatizam i l'art-pour l'art moderne javlja se i socijalna nota, koja se u ono samodopadno i egocentrično doba to jače ističe. »Sine, misli i na druge«, vele »Dobrina zvona« mladome pjesniku, a ova je obična pobuda gotovo otkriće. Ujevićev patriotizam u ono doba je pasatistički romantičan: tragična svijest o koncu jedne epohe (»Daj san još nama posljednjim Hrvatima«, Mrtva domovina) ili nostalgičan poziv prošlosti, koja je bila kudikamo vedrija i dekorativnija od turobne sadašnjice *(Naše vile).* A već se u tim ranim pjesmama javljaju predznaci francuske inspiracije, koja tvori važnu komponentu u pjesničkom stvaranju Tina Ujevića: pjesma »Vodoskok« mogla je nastati u Parizu (a evocira možda Luxembourg), druga jedna ima Nervalov stih za epigraf (Les Cydalises), a važni programatski sonet — pisan čakavskim dijalektom — »Oproštaj« podsjeća na Rimbauda (Bateau ivre) i — Barrèsa. Mladi je pjesnik — istina — književni buntovnik, »puntar« i vjernik »krivovirna pravca«, kreće u novo i nepoznato lišen sviju spona poput

simboličke »Pijane lađe« Rimbaudove, ali se pri tom ne odriče domaćih književnih tradicija, nego štuje i veliča »Marulića Marka splitskog začinjavca«:

Kî va versih libar množ harvacki skova.

Takove su eto baze Ujevićeve lirike. Rano je dostigao stanovito formalno savršenstvo, koje se odlikuje snagom izražaja i nekim stilskim novotama. Idući ovim putem stigao je do poezije *Ojađena zvona,* koja predstavlja, zasada, vrhunac njegova pjesničkog stvaranja. A usporedimo li ove pjesme s onima u *Hrvatskoj mladoj lirici* (ili čak u kasnijoj zbirci *Lelek sebra,* 1920), učinit će nam se možda kao da je u *Ojađenom zvonu* sve nekako povećano. I razmjeri, opseg inspiracije i skala izražaja, vrline i mane pjesnikove.

Spomenimo najprije mane ili — bolje rečeno — ono što će se većini čitatelja (to jest onima koji čitaju naivno, bez ikakvih kritičkih primisli) učiniti kao glavna mana, glavni nedostatak ove pjesničke zbirke. To je Ujevićev pjesnički hermetizam ili vulgarno rečeno: nerazumljivost. »Il faut benir les auteurs difficiles« rekao je Valery govoreći o nekom trećem, a možda je mislio na sebe. Da — »teški autori«; koje ne razumijemo smjesta, nego se moramo zadubiti u njihova djela i uporno nastojati kako bi se dovinuli njihovih misli, izvrsna su škola duha, a često i vrijednost samoga djela opravdava ovaj trud. Poznata je stvar da su francuski simbolisti napravili od te nerazumljivosti čitavu dogmu, koju je — među ostalima — kodificirao i Verlaine u svojoj pjesmi »Art poetique«. A nema sumnje da tajanstvena maglica, koja obavija pjesnički smisao, može znatno potencirati dojam pojedinih stihova ili čitave pjesme. Ipak ne valja pretjerivati (ovakve su pretjeranosti dozvoljene samo prvacima, kod epigonâ djeluju ubitačno), a nema sumnje da su sljedbenici velikog lirskog tria u Francuskoj: Verlaine, Rimbaud, Mallarme ponekad grdno pretjerali.

I Tina Ujevića ne muči briga kako će olakšati čitatelju ili slušaču da »razumije« njegove stihove. Logiku, koja dominira proznim sastavkom, odbacuje često kao suvišni balast,

kako bi dosegao čistu liriku, *poesie pure,* koju ne opterećuje nikakav »sadržaj«. A u sretnim slučajevima muzikalnost njegovih stihova, izražajna snaga ritma i sugestivna moć pojedinih riječi ili slikâ potpuno nadomješta logični smisao. U protivnom slučaju nastaje neka pjesnička zbrka, koja profanom uhu zvuči kao nesnosni galimatijaš. A za jedno i drugo našlo bi se podosta primjera u ovoj zbirci.

S tim u vezi nameće se i pitanje forme. Tin Ujević je majstor u slobodnom stihu i u vezanom metru. Kao većina naših južnjaka on je rođeni formalni talenat, a uz to izvrstan poznavalac jezika. Njegov je vokabular veoma bogat, preobilje stegnuto u čvrstu, a opet elastičnu, pjesničku formu, daje lirska remek-djela, kojima obiluje Ujevićev pjesnički *oeuvre.* Pjesnički oblici su često zgodne spone, ili da citiramo opet Valeryja — »gênes bien places«, jer bdiju nad stvaralačkim elanom pjesnikovim, kako ne bi uludo rasijao i raspršio svoje blago potrativši ga u mahnitom vatrometu, od kojega neće ostati traga. Generacija koja je doživjela futurizam, ekspresionizam i tolike druge izme, lako će shvatiti ovu metaforu.

Bilo kako mu drago, neke pjesme u *Ojađenom zvonu* doimlju se kao lirske skice, istrgani listovi iz pjesničke bilježnice (koji su često veoma zanimljivi), a ne gotove umjetnine. Pribilježivši ovu ili onu lirsku zamisao i skicirajući nekoliko stihova, koje bi trebalo razraditi u gotovu pjesmu, pjesnik se kanda dezinteresirao za ovu stvar i pošao dalje. Dr B. Livadić, koji je s tolikom ljubavlju i kompetencijom uredio najnoviju Ujevićevu zbirku, povjerio mi je (dakako pod diskrecijom!), da se bio obratio pjesniku tražeći neka objašnjenja. Pitao ga je za neke stihove, što je mislio njima reći, i strpljivo čekao *oraculum.* A što je Ujević odgovorio? Da se pravo ne sjeća što je htio kazati, i neka svatko tumači ona mjesta kako zna i hoće.

Dragocjena izjava, koja sadrži autentično tumačenje mnogih pjesama Tina Ujevića (ne samo u *Ojađenom zvonu),* pa ju je trebalo pribilježiti, iako nije bila namijenjena javnosti.

Ojađeno zvono dijeli se u pet velikih skupina. Prelistavajuć i ovu zbirku pjesama, čovjek se nehotice sjeća poznate

Baudelaireove izjave da njegova knjiga pjesama nije nikakav album, već organska cjelina. Ni *Ojađeno zvono* nije slučajni skup pjesama, nego su pojedini dijelovi povezani čvrstom arhitekturom. Je li ovom kompozicijom pjesnik htio istaći dramski karakter svoje zbirke? Možda, a u tom bi slučaju pojedini dijelovi bili identični s pojedinim činovima dramskoga zbivanja, koje — prema školskim propisima dramske tehnike — zovemo: ekspozicijom, kolizijom, krizom, peripetijom i — katastrofom.

Prvi dio Slava je neke vrsti ekspozicija. Pjesnička Arkadija izvan vremena i prostora.

Otkrio sam školja kojih nema na kartama.
— — — — — — — — — — — — —
Otkrio sam otoke nepoznatih imena.
(Pozdravi majske grane)

Rješavaju se i vječni, »bezvremenski« problemi pjesničkog stvaranja i kobi pjesnikove:

ja što ludo skakah širom po konopcu
još vjerujem u kov oblika što krote
i u neraspletene verige Ljepote.
(Čarobni pelivan)

Slijedeća pjesma »Orfika« je lirsko remek-djelo, koje bi moralo ući u svaku hrvatsku antologiju. Takvo formalno savršenstvo, udruženo s tolikom snagom i dubinom zamisli, ne susrećemo često u bašti naše lirike. A pjesma je važna i kao dokumenat Ujevićeve osobe i njegovih, gotovo bi čovjek rekao, privatnih uvjerenja i sklonosti:

Milje prava Milosti vasione!
Sanjo, zar zlatokosa jesi ili
nisi? Meni sveta je tuga, ali
svetija radost.
— — — — — — — — — —

Miris suza tamjanu žarkih trava
ravan nije, ali tu ljubav basne
u veselju i u pijanstvu bića
darivam zemlji.
(Orfika)

A samo pravi mediteranski pjesnik, koji je uzrastao na blagoslovenim obalama Sredozemnoga mora, mogao je ovako evocirati Sapfu i pokrenuti — u nekoliko čednih stihova, koji se odlikuju divnom harmonijom — problem ljudske sudbine:

Sveta meni na vijeke je vedrina,
kako danom ljubavi isto tako
obajanim noćima kada Sapfo
raspliće kose
ljubičaste s obale povrh vala,
u dnu motri nejasnu sliku tajne
što je zovu dvostrukim nazivima:
Sreća, Sudbina.

A posljednja pjesma ove skupine: »Mistički prostor noći« popraćena je jednom izrekom sv. Katarine Sijenske, koja glasi: »Hoću da počivam u spokojnom snu, koji se zove vječiti Bog«. Ovo je zaključni akord prvog dijela *Ojađenog zvona.*

Nakon ove idealističke ekspozicije — kolizija s realnim svijetom, okolinom. Nakon »Slave« pjesničkog individualizma — proleterske *Hrpe* — socijalna inspiracija tvori osnovni ton. Poezija velegradskog proletarijata. Asfaltna lirika, koja vidljivo nadmašuje sve ono što se do sada kod nas u tom pravcu pokušalo uraditi. Nemoguće je ispisati ovdje sve značajnije stihove ovoga dijela. Trebalo bi zapravo prepisati čitave pjesme, kao što su: Ulični pjevači, Pamćenje pločnika, Razgovori među spratovima, Čin sputanih ruku, Zadržane sile bića, Noć pijanica, Fotoreporter s krilima arkanđela, Vasionac, Ulica fantoma, Automati, Molitva iz tamnice — i druge.

A nakon ovog velegradskog pakla ganutljivo se doimlju ovi domaći stihovi, koji označuju u neku ruku povratak umornog djeteta svojoj majci:

A onda kao miris dunja
kroz vidik rosnih bregova
hrvatske domovine
javlja se čežnja
za plavim morima
za novim nebištima
(Dažd)

Ujević, negdašnji regionalist, evocira u toj pjesmi i Smrok i Tuškanac i Marjan, dokazavši i ovom zgodom da domovina nije samo apstraktni neki pojam nego i konkretan doživljaj.

U toj skupini nalazi se i pjesma Majdani u biću na dvije *noge,* jedna od najznačajnijih Ujevićevih tvorevina. Pjesnik pokreće fatalno pitanje prošlosti, koja koči ljudski razvoj. U toj pjesmi ni traga pasatističkim snatrenjima; ovo je buntovni poziv na putovanje u novo, brutalni prekid s prošlošću:

Povijest mora biti pregažena!
Gazi sa mnom na svjetlonosne budućnosne staze.
Klikni širem nebu! Šetnjom tamnom
izvesti ću te u radosne oaze.

Zamamno obećanje, poletni zov, neslomiva volja. No:

Prošlost je mora i na potiljku gvozdena šapa demona.

Hoće li pjesnik i njegov pratilac ikada dokučiti svoj Kanaan, Magic City, kako veli Ujević.

Ustat ćeš vidovit pred panoramu svijeta,

obećaje pjesnik,

dokušit ćeš ključe Uma: sve Zaboraviti.
Magic City!

To je zaista kruna pjesnikova obećanja, stihovi prožeti ekstatičnom vjerom u budućnost ljudskog roda, netom se ostvari sanja: »dići se nad Vremena«, kad »nova Savjest« i »mlada Povijest« budu zavladale svijetom. Jer:

Povijest budućnosti bit će đerdan Snova.

Opijeni bujnim slikama i snažnim ritmom povjerovat ćemo pjesniku i poći za njim, da nas — poput drevnog *vatesa* — povede u tu Zemlju obećanu. A ipak spastičko ovo oduševljavanje ne odaje sigurnost i pouzdanje, nego naprotiv može da izazove dojam da pjesnik, želeći »pregaziti povijest«, sam zaglušuje sebe riječima i pokretima — ne bi li se dovinuo ideala koji nam obećava.

Ta nije li u drugim nekim stihovima savršeno izrazio kako je sadašnjost nerazrješivo isprepletena prošlošću i kako staro i novo živi uporedo:

Ulicom pored ljudi lutaju brojni fantomi:
jedni idu iz grada, drugi listom iz groba.
I tako, pored novog, traje i staro doba.
Tek što svih tih sablasti ne vide naši trahomi.
— — — — — — — — — — — — — — —
Samo se čudim kako usudno sliče
živi na mrtve, a mrtvi opet na žive.

(Ulica fantoma)

No bilo kako mu drago, značajna je vitalna snaga kojom je pjesnik *Hrpâ* prevladao sav onaj trulež i mizeriju kličući, nakon što je prošao tolike krugove modernoga pakla:

Borci viču: konja! A mornari: jedra!
A ja opit glasom pomorkinja vila,
žudim samo plavet, Vasiona Njedra,
i ja vičem: krila! — krila, krila!

(Vasionac)

Treći dio M i s a o predstavlja krizu dramskog razvitka. Ponavlja se problematika iz prvoga dijela, ali prekaljena gorkim životnim iskustvom. O tom svjedoče: »Pogledi u praskozorje, »Svakidašnja jadikovka« (jedna od najjačih pjesama Ujevićevih), »Meni bez mene«, »Basne čarobnjaka«, »Igračka vjetrova«, da spomenemo samo nekoliko primjera.

Peripetiju označuje pomalo zagonetan naslov »Zemlja i doba Zraka.« U tom dijelu pjesnik izrađuje i produbljuje svoj osjećaj prirode. Defiliraju razni »intimni krajolici«, domaći i strani. Bijeg u prirodu, veliki rezervoar snaga i okrepe. Mjestimice se javljaju i neki panteistički zvuci. Spomenimo: »Most na Miljacki«, Bura na Braču«, »Treptave pređe jeseni«, »Nagovještaj zime«.

Posljednji je dio L j u b a v. Mali jedan brevijar Ujevićeve erotike. Doživljaji žene, »pjesme o tijelu« (kako bi rekao pokojni Šimić): Unutarnji harem, Sanjarija (I, IV), Iz gospođe tlapnje (III), Vrućica od žene, Cjelovit cjelov i ti. — Nostalgično vraćanje u neku prošlost, koja nikada nije bila sadašnjost. Fikcija i stvarnost isprepliću se u konačni izmirni akord, koji jedva prekriva gorčinu ove pobjede i neizlječive skepse:

Što vrijeme neće dati, stavlja u bivša doba;
a za budućnost trulež groblja čeka.
Ona je uvijek veća polovica vijeka,
i nesrazmjerno raste iz daleka,
i s prevarama vodi nas do groba.

(Boja uspomene)

Jedan zagrebački kritičar nazvao je najnoviju Ujevićevu zbirku »proplamsajem prije utrnuća«. Nadamo se da će Tin Ujević doskora demantirati ovo zloguko proročanstvo, koje se ne odnosi samo na nj nego i na čitavu njegovu generaciju, a — napokon i na sve one koji usprkos »raznobojnih košulja« i koncentracionih logora ne vjeruju da će se tako preporoditi svijet.

Napose bi trebalo raspravljati o pjesničkim ugledima Tina Ujevića. Matoš, u prvim počecima, moderni francuski pjesnici, od stranih ugleda. Ujević se mnogo bavio suvremenom francuskom lirikom: Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Claudel, Apollinaire, Verhaeren, da spomenemo nekoliko velikih imena koja se nameću dok čitamo neke Ujevićeve pjesme. Ima i drugih odjeka ili samostalnih analogija: Banville (Čarobni

pelivan), Laforgue (Basne čarobnjaka), pa čak i Villona (Svakidašnja jadikovka). No kao da je glavni uzor Rimbaudov vizionarni impresionizam (ako ga tako smijemo nazvati), a graniči nadrealizmom. Nisu uzalud beogradski nadrealisti, izdavajući neko vrijeme časopis »Svedočanstva«, posvetili Ujeviću čitav jedan broj. Artur Rimbaud je Ujeviću možda veliki uzor kao ličnost i pjesnička egzistencija. No težak je i često jalov posao tražiti vrela i pobude pjesničkom djelu čovjeka, koji se — poput T. Ujevića — odlikuje velikom književnom kulturom i vanrednom općom naobrazbom. No bilo kako bilo, ugledi i pozajmice nipošto ne isključuju pjesnikovu originalnost. To dobro zna i sam Ujević, koji je tako lapidarno izrazio ovu istinu: »I čvrsto se ufam — veli on — da ličnost toliko bogatija biva — koliko više prima da bi vratila dalje« (*Pogledi u praskozorju*).

Dodatak. — O problemu književnih ugleda i poticaja progovorio je Tin Ujević u jednom pismu koje bi budućem nekom biografu moglo poslužiti kao dragocjena građa. Puštajući po strani sva ostala pitanja koja su ovdje pokrenuta, reći ćemo — nadovezujući na »Obzorov« članak, da se Ujević ograđuje protiv nekih tvrdnja »ne hoteći, razumije se, prejudicirati slobodi kritike«. Krivo mu je što ga hrvatska, a specijalno zagrebačka kritika, smatra u neku ruku pasatistom, zaostajući tako za njegovim pjesničkim razvitkom. »Ja sam — veli on — najbržim tempom evoluirao baš između 1911. i 1915, pa me upravo četvrti augusta našao na antipodima samoga sebe.«

Ograđuje se nadalje od Matoša, koga smatra posve oprečnim temperamentom, a njegovo djelo ocjenjuje veoma kritički. A zanimljivo je da Tin Ujević neće da bude ni »francuski đak«.

»Da ostavimo Stefana Georgea, baš su u predratnoj Austriji (sada resp. Čehoslovačkoj u jednom slučaju) rođena dva majstvora forme Hofmannsthal i Rilke. Rilke je doduše pisao i francuski. Ali francuski simbolizam je vezan uz germanske

estetike i mistike. Kod nas svjetina (?) po stilu čovjeka određuje odnosne klase i nacije. Tako bivaš neočekivano tuđinac, aristokrata, pa čak i Francuz, francuski đak.«

Ističe nadalje da je posljednjih šesnaest godina malo čitao i da ne piše pod neposrednim dojmom lektire (što »Obzorov« recenzent nije ni ustvrdio).

»Ja sam — veli Ujević — 1919. znao francuski jezik bolje nego njihovi profesori filologije. Ali moje su lektire bile: filozofija, roman, drama, historija, a najmanje poezija i lirika. Dakle stil i formu krivo je svoditi na Francuze, jer je to kod mene spontano i originalno, a moje poznavanje literature je svjetsko, te se ne ograničuje na jednu zemlju. Kritičari se veoma varaju kada zaključuju na neke uticaje i modele. Ta ja sam i historijski prije počeo pjevati nego (malo intenzivnije) sam Matoš. I upoznao sam Baudelairea priznajem — ranije nego Matoša — i Matoševu studiju o Baudelaireu.«

Jasno je da se kritičari mogu prevariti, osobito u tim delikatnim pitanjima. A ipak je »Obzorov« kritičar čitajući *Ojađeno zvono* pomislio u više mahova na Laforguea (za koga u nas malo tko zna, a ni u Francuskoj nije onoliko popularan koliko zaslužuje).

»Pitate me za Laforguea — odgovara naknadno Tin Ujević — jesam li čitao? Svaki redak, od početka do kraja i stih i prozu i korespondenciju. Ali ostao mi je 1919. u Parizu, ovdje ga nemam, i isključujem da ima reminiscencija... Valeryja poeziju nisam čitao; od svega temeljito samo Laforguea« i »jedan dio Verhaerena«. Redigirajući *Ojađeno zvono* za Maticu, pročitao je pjesnik »pet-šest svezaka Verhaerena« da vidi ima li sličnosti, a našao je samo jednu riječ: »srce bitno« — *le coeur essentiel*, pa i to nije iz Verhaerena, nego je neobičan ovaj adjektiv nametnut traženjem sroka.

»Stihove Baudelairea (i pjesme u prozi itd.) — zaključuje Ujević svoj zanimljiv izvještaj — jesam čitao. Ali zdravo ako vidi sve razlike, koje su ogromne (i sličnosti, koje su nesumnjive! — Op.). »Tako sebe ne dugujem ni Rimbaudu, vrlo slučajno i sasvim fragmentarno poznatom, ni Mallarmeu, ni Apollinaireu. Ja sam ipak ja...«

U to nitko ne sumnja. No, »ličnost toliko bogatija biva koliko više prima...« Pjesnik *Ojađenog zvona* je izvanredno mnogo primao, ali je primljeno asimilirao, »osvojio« (rekao bi Durtain) i zato mnogo mogao da vrati.

Obzor 75/1934, 42, 1—2

»Strani i domaći« — Prof. Ivo Hergešić, Zagreb, 1935.

V I C E Z A N I N O V I Ć

DINKO ŠIMUNOVIĆ

Stvaralaštvo D. Šimunovića pruža nam zanimljiv slučaj književnika koji se za tri decenija književne djelatnosti teško mogao da udalji »od svoje ljuske«. Često zauzet analizom vlastite ličnosti, Šimunović je u naročitoj mjeri utkao u pripovjedačko djelo svoja osjećanja i raspoloženja, i iskreno se prepuštao utiscima bezbrižnog djetinjstva i odmakle mladosti. Svoju prozu osvježio je na izvoru poetičnih uspomena, i zato u bolu života kao da ipak većinom prevladava radost, pa mračne strane često gorke zagorske stvarnosti ublažava i pruža u ogledalu vedrih dana. U njegovu radu ima mnogo intimnog, subjektivnog, pa nam Šimunović donosi selo i zagorski svijet kroz izraze čežnja i slutnja mladih dana, »kroz koje se sve pozlaćuje«. On je gotovo besprekidno zaokupljen iznošenjem svojih individualnih raspoloženja i oblikovanjem svoga intimnog odnosa prema svijetu i ljudima, pa nam se njegovo zagorsko selo ponekad ukazuje više kao ispovijest no otkrovenje realnog života, gledana bez ikakvih umjetničkih predrasuda. Skoro svako njegovo djelo sadrži, više-manje, nešto autobiografsko. Istina, nema ličnosti, bar bogatijeg duhovnog života, koja može da sakrije sjenku svoje osobe. No takvim se duhovnim postupcima ne dolazi do najvećih ostvarenja sve dok se problem ličnosti više osjeća no stvarni problem života.

Šimunović je rijetko mogao da se na podlozi objektivnog prikazivanja unese u tuđa stanja i tuđa čuvstva. Sadržaje i probleme svoje novelistike doživio je ili osjetio mahom u mla-

dim danima, pa je kao pisac otkrivao život zagorskog sela kroz doživljaje koje je u sebi dugo nosio; otuda se kod njega često susrećemo sa predodžbama fantazije djetinjstva, predodžbama dražesnim i čarobnim. U godinama književnog stvaranja oslonio se na te bujne i žive mladenačke utiske, a tražeći tada »ideal sreće«, on je nalazio poeziju u prošlosti i ljepotu u davnini, zanosio se slikama iz mladih dana, a naročito kada je život bio drugačiji, sumoran i gorak.

Ali iako Šimunović prikazuje svijet za koji se može reći da je uglavnom potekao iz neprokontroliranih uspomena poetičnog djećaštva, iako je krug motiva možda i usko zahvaćen, a život zagorske krajine znatnim djielom sveden na čežnju za krajem od kojega je u mladosti otrgnut, sa svim tim, a možda baš i zbog toga, u njegovu djelu ima naročite dražesti. Materija života, istina, nije dovoljno došla do izraza, ali srce pjesnikovo stalno treperi. Čarobnom vještinom svoga pera pozlatio je sirotinju zagorsku, pa nam, mjesto o bijedi, radije govori o zvjezdanom nebu i doziva u svijest bogate slike. Oživljava doline kojima »rječice teku i sočno rašće buji; gdje kršni momci na konjima trče, i čobanice u vezenu ruhu srebrnim nakitima blliješte«; gdje se razliježu pjesma kršnih momaka i glasovi vitkih i lijepih djevojaka s bogatim đerdanima; gdje zemlja pruža bogate sokove, i čitava priroda snažan miris svježine i opojnog klonuća. Ljepota, radost i smijeh! I ljubav naročito, jer se »od ljubavi ne možeš sakriti nigdje«.

Gotovo je čitavo njegovo djelo proizašlo iz jednog izrazito subjektivnog odnosa i ličnog raspoloženja; to je stvarao pjesnik koji se zanosio više uspomenama i sanjama no što je otvoreno gledao stanje stvari. Možda da on nije ni imao smionosti da pretrgne lijepu iluziju života, pa je pružio djelo u kojem je crtao svijet onako kako mu se ukazivao iz mladenačkih dana, ili kako je htio da ga vidi. Istina, njegov književni rad može da izgleda ponekad kao jednostran. Šimunovićev slučaj često kao da je vrlo blizak jednoj ličnosti njegovoj, lijepoj i čuvstvenoj gospođi Soki, za koju je rečeno da govori »ljepše i bliže srcu« od onih staraca koji su trezveni i razumni. U poznatom rubu zagorskih sela vidio je srećnu

čeljad koja je iznad svega cijenila junačku mišicu i megdan, neustrašivost i slobodu.

Kako li je Šimunovića zanosio taj život! A kad je bila pretrgnuta veza, on se duhom nije mogao da udalji od onoga kraja koji ga je sjećao samo blagostanja, ljepote slobodnog življenja i živopisnosti predjela. Prisiljen da se kreće u novom krugu, on je sve češće nailazio na pojave koje su izazvale intimne nesporazume i nezadovoljstvo. Ukoliko i sam kaže da je doživio mnoga razočaranja i u mladosti, sada je počeo da osjeća zagušljivost i tjeskobu sred kamenitih i zbijenih primorskih gradova.

I u tom času kada je nestalo i radosti i »ljepote onakova življenja«, u tim danima oduševljavao se sve više slikama svoga proljeća i »smijehom mladosti«, pa je stao da pretežno to poetično oživljuje.

A ovo sanjarenje isprepletao je osjećanjem samoranosti, samoće, otuđenosti. Voli zemlju i narod, mori ga čežnja za ognjištem i kućom, a već zarana dolazi do saznanja da je sin siromaha činovnika, nemajući ni toliko zemljišta da bi »na svojemu sjeli i isplakali se«, kako to u drugoj prigodi veli Vilović. U voljenom kraju osjeća se tuđim, a u gradu ga ne priznaju za svoga. On se sam ispovijeda da njegova duša stalno čezne za krajevima što ih je u djetinjstvu zavolio, čezne »za domom i vrtom sjenatim gdje ljudi od davnine kao svoji na svome žive«.

Tačno je da Šimunović nema dovoljno razumijevanja za realne potrebe današnjeg sela. Ali kao naknadu za to, on čitaocu daje prozu satkanu bogatom pjesničkom dušom, a u njoj opet kao da je autor jače iznio otkucaje svoga srca no složene odnose okoline. Tu ima mnogo lirizma, mnogo raznježenosti u gledanju, svježine narodnog govora u pričanju, poetskog daha na svakom koraku. Šimunović ima snage da vas ponese, i u dobrim pripovijetkama vi vjerujete u taj svijet kojemu je prišao kao pjesnik, kao osjećajan lirik koji nije lišen temperamenta, i ogradio ga na mnogim stranama od socijalnih poremećenja našega doba.

Mi vidimo da je život stvaraoca ostavio dubok trag u djelu. Mladost je unijela proljeće, a stariji dani, u jačoj mjeri, žalbu i osjećanje iskorijenjenosti.

Iskren i duboko osjetljiv, Šimunić ima sposobnosti da nas vodi i privlači i onda kada se njegova saopćenja ne slažu potpuno sa našim saznanjem. A dvije knjige ispovijesti govore da je izvor za svoju novelistiku nalazio mahom u sebi i u mladenačkim doživljajima. Njegov život tijesno je vezan uz samo djelo, i nemoguće ih je odvojiti. Zbog toga biografiju njegovu ne bismo htjeli izostaviti, jer ćemo upravo tu moći da nađemo oslonac za razumijevanje kako je došao i do osnovne problematike i do postanka niza djela.

Uvod u studiju, D. Šimunović, Beograd, 1936.

J O S I P B O G N E R

OD EKSPRESIONIZMA DO NADREALIZMA

Ekspresionizam je njemačkoga porijekla, a rodio se oko 1910. Poslije umjetnosti Talijana (antika, renesansa) i umjetnosti Francuza (rokoko, klasicizam, naturalizam i impresionizam) Nijemci hoće također da dadu sintezu svojega duha. I zato su stvorili ekspresionizam: prije svega umjetnost duha, »objektivaciju umjetničkog doživljaja izvan prirodnoga«. Kao izraz »čistog duha«, ekspresionizam je antiracionalističan, a kao umjetnost — on je internacionalan, jer mjesto čovjeka hoće da obuhvati čovječanstvo. Kod ekspresionizma sve stvari predstavljaju psihičke vrijednosti; ne radi se o podražavanju nego o izražavanju prirode. Dati prirodu u njenom savršenstvu nemoguće je jer je Bog veći od nas. Umjetnost je djelo čovjeka, priroda djelo božje. Različiti zakoni vladaju umjetnošću i prirodom, i zato ekspresionizam neće kopiranje, nego nadvisivanje prirode.

Ekspresionizam postavlja antitezu: priroda — umjetnička ličnost; antitezu koja je impresionizmu bila jednadžba: priroda-ličnost. Ekspresionizam je umjetnost doživljaja, impresionizam umjetnost utiska. Nešto što je čulo dano ekspresionizmu je samo simbol za nešto duhovno. Ekspresionista »ne polazi od nečega materijalno-predmetnoga nego od nečega duhovnog, od svoga vlastitog doživljaja« (A. Werner). Ekspresionizam oslobađa umjetnost prirode, i vraća je samoj sebi. Senzibilitet impresionizma zamjenjuje ekspresionizam duhovnim spontanitetom. Zato su i filozofi impresionizma empiristi Locke, Hume i senzualista Condilac, dok su filozofi eks-

presionizma idealisti Fichte, Schelling, Hegel, te teoretici »samokreacije duhovne« Bergson i Eucken. Impresionizam je umjetnost doveo u ropstvo prirode, doveo je do praznine i neduhovitosti, i najzad postao naprosto tehnika. Ekspresionizam hoće da se otrgne od prirode, da se odrekne reprodukcije prirodnih objekata i da čitavu skalu svojih emocija, strasti i štimunga izrazi jedino pomoćnu simbola. Zato je ekspresionizam vrlo često, u svojim krajnostima, izvrgnut opasnosti »estetskoga solipsizma« (nadrealizam). Premda impresionalističkoj estetici, po kojoj je umjetnik jednostavno čovjek koji u sebe prima više dojmova nego ih može zadržati pa ih onda »da mu olakša« iznosi pred svijet, ili kako impresionista Hermann Bahr veli, umjetnik je pas koji se otresa kada iziđe iz vode — dakle prema ovoj čisto receptivno-pasivističkoj estetici impresionizma ekspresionizam postavlje estetiku duhovnoga aktiviteta i duhovne intenzivnosti! Ekspresionizam nije umjetnost reprodukcije nego umjetnost kreacije, stvaralačke originalne produkcije. Idealistički stav filozofije »aktivizam« (R. Eucken) kao i Bergsonova teorija o »stvaralačkoj intuiciji« i samorazvoja duha — reflektiraju se u ekspresionizmu. Odatle je i ekspresionizam nužno antiracionalan, i »čisto« duhovan. Impresionizam, koji je od umjetnine tražio da bude adekvacija objekta u prirodi i onoga u umjetnosti, shvaćao je umjetninu prije svega kao produkt materijala, tehnike i potrebe, iako je umjetnina u stvari rezultat određene i cilja svjesne umjetničke volje. Zato se i umjetničko djelo promatra i prosuđuje »iznutra« kao ekspresija jednoga određenoga duševnog stava, a umjetničko se djelo interpretira kao lična transformacija prirodnoga objekta u umjetnost. Kriterij umjetnosti postaje ne adekvacija umjetnosti s izvanjskim svijetom, nego adekvacija s unutarnjim svijetom umjetnika — jer »Kunst ist Gabe, nicht Wiedergabe« (Umjetnost je produciranje, a ne reproduciranje. Herwalth Walden). Ekspresionizam je bijeg od prirode, od objekta, a vraćanje subjektu te prema tome posve analogno filozofskom aktivizmu. Ekspresionizam ruši prirodu da bi je mogao nadograditi. Stvarajući svoj svijet, ekspresionizam pokazuje u isti mah i svoju personalnu moć nad prirodom. I zato je ekspresionizam

umjetnost čisto lična, Fichteova riječ, da ima toliko filozofija koliko ima ljudi, dobiva u ekspresionističkom stvaranju svoju potvrdu, jer ekspresionizam dopušta potpuno orginalne i lične mogućnosti. Ekspresionizam je vrlo plodonosan po svojim teorijama: on daje apsolutno maha i slobodu umjetničkom stvaranju i čuva se više od antike i od renesanse, od tipiziranja i manire. Sa svojim deformiranjem, odnosno negiranjem predmeta (u slikarstvu Kandinski) sili gledaoca, slušaoca i čitača da elemente ponovo sintetizira, te tako izmiče umjetničkom dojmu, a s naglašavanjem izraza i umjetničkoga htijenja, ekspresionizam racionalizira emociju i slabi svježinu umjetničkoga djela. I napokon, zbog prejakog akcentuiranja izraza, ekspresionizam zanemaruje formu F (likovna umjetnost), a deformacijom, primjerice u drami, dramske tehnike na jednostavni ritam i radnju, ekspresionizam stvara rastrganost, disharmoniju i neproporcionalnost.

Stav je impresionista upućen na vanjsku stranu. Impresionistička umjetnina nastala utjecajem vanjskih podražaja, utječe na ćutila uživaoca. Prednost je impresionizma da ne obogaćuje samo s formalne strane nego ukazuje na ljepotu formi u prirodi. Ali, s druge je strane impresionizam duševno prazna i misaono siromašna umjetnost, te ima pravo A. Werner kada kaže: »Impresionizam je hladna ljepota bez duše«. Nasuprot tome čisto ćutilnom uživanju impresionističke umjetnine, estetsko uživanje pri ekspresionističkim djelima nastaje više iz udubljivanja u značenje negoli u ljepotu i formalnu savršenost umjetnine. Velika je opasnost ekspresionizma u tome što je on tuđ zbiljnosti, te tijelo umjetnine tretira kao nešto posve nuzgredno. Ovo »oduhovljenje« umjetnosti lako vodi do neumjetnosti, kako je to slučaj kod futurizma i kubizma. Međutim, velike umjetnosti, kao što je klasička, udružuju u harmoničnu cjelinu »ćutilnu radost impresionističkoga stava i duhovnost ekspresionističkog držanja« — te dokazuju da su velike umjetnosti samo one koje jednako paze na »tijelo umjetnine« (Kunstleib) kao i na »dušu umjetnosti« i zato često vodi do potpune neumjetnosti. Treba još naglasiti da je ekspresionizam eminentno umjetnost velegrada i dinamike, nasuprot impresionizmu — velegrada, upravo onako

kako obznaniše futuristi u svom manifestu »Mi tvrdimo da se je sjaj svijeta obogatio jednom novom ljepotom: ljepotom brzine«. Pozitivna je vrijednoast ekspresionizma u njegove dvije velike ljubavi, u ljubavi prema kozmosu i prema čovjeku. Kao umjetnost koja hoće da obuhvati totalitet života i čovjeka; koja dopušta bezgranične i originalne stvaralačke mogućnosti; i najzad kao prvenstveno umjetnost duha — ekspresionizam je bez sumnje jedna od najvećih umjetničkih teorija uopće. Po tendencijama ekspresionizmu su srodni: ruski »imažinizam«, (opozicija diskurzivnom, pojmovnom neslikovitom mišljenju) i »suprematizam« (Malevič); francuski »unanimizam« (osnivač Jules Romains: individua treba da nestane u jedinstvu grupe baš kao i kod njemačkih ekspresionista) i »kubizam«, i. još mnogi drugi »izmi«. Kao što je u svoje vrijeme naturalizam bio zapao u ekstrem, jer nije mogao bez modela, tako je ekspresionizam, odnosno moderna umjetnost uopće, zapela u drugi ekstrem: odbila se od prirode, proglasivši za svoju parolu: rad bez modela. I dok se naturalizam sasvim gubi u deskripciji i parodiranju, ekspresionizam se i moderna umjetnost vrlo često gube u pustim konstrukcijama. A ima još jedna stvar. Estetizam, koji naglašava vanjski oblik kao element umjetnosti, nalazi se i u ekspresionizmu. Riječ koja u umjetnosti izražava emocije čovječje psihe, u ekspresionizmu izolirana dapače i od logičkoga smisla (koga estetizam još čuva) postala je sama po sebi glavni faktor umjetnosti. »Umjetnost je igra.« Igra velike djece s apstraktnim igračkama. »Reč — Boja — Ton« — veli negdje u *Lunaru* ekspresionista Kulundžić. Crnjanski traži također umjetnost u kojoj dominira riječ gola bez sadržine, koja »sama govori« — baš kao što Kandinski traži »bespredmetno slikarstvo«. I tako ekspresionizam u književnosti, ili umjetnosti riječi, postaje vrlo često verbalističkim i frazerski besmislenim i apsurdnim.

Ekspresionizam se pojavio u hrvatskoj i srpskoj literaturi pod utjecajem Nijemaca. U hrvatsku je literaturu ušao ekspresionizam još 1916. (Kokot, Juriš i Plamen). A u srpsku oko 1920, a unijeli su ga Kazimir Edschmidt itd.

Kazimir Edschmidt, najbolji ekspresionistički teoretik, Albert Ehrenstein, neizostavni i vječno mladi Hermann Bahr, koji je iza svoje presudne uloge u hrvatskoj modernoj kao impresionista, pod utjecajem novih prilika brzo prešavši u tabor ekspresionistički i kao ekspresionista unio nove ideje u hrvatsku literaturu, te mnogi drugi. Ekspresionizam se pokazao vrlo plodan u hrvatskoj i srpskoj književnosti, specijalno u drami, i stvorio nekoliko prvorazrednih talenata (Krleža, A. B. Šimić, Cesarec, Donadini, Crnjanski, Kulundžić) čija djela znače velikim svojim dijelom evropsku visinu. Ali, s druge strane, ekspresionizam je i mnogo naškodio literaturi. Sa svojim preveć slobodnim stvaralačkim mogućnostima, ekspresionizam je svojim mnogim apsurdnim i ekstremno modernističkim eksperimentima mnogo kompromitirao literaturu, uništio ukus i stvorio nehaj za pravu i veliku umjetnost — kako to najbolje svjedoče dadaizam i nadrealizam.

Dadaizam je proklamirao anarhistički nazor o svijetu, a apsolutnu je negaciju uzdigao kao dogmu. Iako je u većini slučajeva običan »bluff«, ipak je o dadaizmu dao svoje mišljenje sam André Gide. Nihilizam je politička teorija i politička praksa, a dade se primijeniti i na literaturu. Za doba »hiperprodukcije teorija, formula i djela, ima i fanatička negacija izvjesni smisao«, veli duhovito Frantz Clement. Dadaizam se kreira 1917, za vrijeme rata, a osnivač je njegov Rumunj Tristan Tzara. Dadaizam propovijeda nihilizam, »rušenje pomoću ironije, pomoću tumulta, pomoću slobode«. Sama etiketa Dada — koju je pronašao Tristan Tzara — kao ideologija svjesno izražava nihilističko osjećanje života i umjetnosti »manje više u svakoga čovjeka egzistentno«. »Podsvjesna poezija« dobila je u dadaizmu svoj ekstremni izraz. A lirika je uopće od dadaizma najviše imala. Tzara, André Breton, Louis Aragon, Pierre Reverdy, Philipp Soupault i Paul Eluard — uz veliki talenat Jean Cocteaua — najvažnija su imena ove grupe. Nadrealizam ili »surréalisme« samo je nastavak dadaizma, i imena koja su čas prije spomenuta od reda pripadaju nadrealističkoj skupini.

Godine 1919. osnovala je jedna grupa u Parizu reviju, za koju je Paul Valéry, poète de poésie pure, predložio ime

»Littérature«. Glavna su imena oko nje: Louis Aragon, André Breton i Philippe Soupault. Te su ličnosti stvorile francuski dadaizam, za koji Marko Ristić misli »da je najvažniji ideološki eksperiment stvoren od evropskog rata do danas u oblasti francuske literature«. Saradnik je »Littérature« i André Gide, koji stvaranjem čuvenog Lafcadia *(Les Caves du Vatican* — Vatikanski podrumi) koji radi »akcijama bez motiva«, iracionalnim osjećajem života, mnogo utječe na formiranje nove umjetničke ideologije. Pored Gidea svojataju dadaisti naročito još Guillaumea Appollinairea, i označuju ga za svoga prethodnika.

U osmom broju »Littérature« objavljuju Breton i Soupault svoje *Les Champs Magnétiques,* prvu primjenu rečenica bez određenoga cilja, koje potječu iz nesvjesnoga, bez kontrole kritičkog duha, neposredno po »magičnom diktandu« (Ristić). Najomiljeliji su motivi ove »podsvjesne poezije«« »san i ljubav«. (Ristić, osnivač nadrealizma u nas, zove svoju prvu knjigu stihova Od sreće i od sna). Poslije 17 broja nema više Valéryja, Reverdyja, Gidea. »Littérature« donosi samo »ličnu prozu« — istražuje »na granicama života i poezije, metafizike, burleske, psihologije i »psihoanalize«, podsvijesti i smijeha, sna i sentimentalnosti«. 1922. god. rađa se nova serija »Littérature«, a Breton započinje svojim »nadrealizmom«, da se 1924. i revija prozove »La révoution surréaliste«, i da Breton izda svoj znameniti »Manifeste du Surréalisme«. Nov izvor poezije postaje — spiritizam. Stvaranje je u medijumskom snu najčistije, jer riječi i literatura oskvrnjuju »čistu poeziju«. Iskorišćavanje riječi bez obzira na njihov smisao ide do krajnjih granica kalambure — te im u svakom broju svoje «Revolucije« posvećuju posebne stranice. Nadrealizam ima dakle svoja dva glavna problema: problem riječi (nastavak pokušaja simbolista A. Rimbauda koji je bojadisao vokale) i problem spiritističke poezije. Nadrealiste hoće da izbace iz poezije »literaturu« (analogno kao što pristaše »apsolutnog slikarstva« hoće da izbace »predmetnost«) i stvore »la poésie pure«. »Ja volim poeziju samo po izvanliterarnom duhu, koji se iz nje može razviti» — veli Tristan Tzara, a za tim teže i nadrealiste. André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Robert

Desnos, Benjamim Peret, Paul Eluard, najznačajnija imena nadrealističkog pokreta, idu u svojoj »automatičkoj poeziji podsvijesti« jedino za izrazom čistog duha (kao i nekadašnji »simbolisti«) a izbacuju »literaturu« kao nepotrebni i suvišni balast. Kako je već u prošlom poglavlju dovoljno istaknuta nadrealistička ideologija i metoda, ovdje ću još samo da pokušam dovesti u idejnu vezu ekspresionizam i nadrealizam, te da obilježim njihove zajedničke tendencije, ukoliko ih ima.

Ekspresionizam i nadrealizam, dvije ideologije, od kojih se prva pozitivno manifestirala u lirici i drami, a druga se najtipičnije odrazila u lirici — povezuje u idejnu jedinstvenost: antiracionalistički stav. Pod utjecajem filozofijskih pokreta i preokreta, koji izrazito ističu opoziciju kategorijalnom razumu i diskurzivnom rezoniranju (u Njemačkoj: aktivizam R. Euckena i iracionalizam R. Müller-Freienfelsa; u Francuskoj: »intucionizam« H. Bergsona; u Engleskoj: »humanizam« F. C. S. Schillera; u Americi: pragmatizam W. Jamesa) i savremena literatura, poimence poezija, određuje prema racionalizmu svoj negativni stav. A i izvjesni pokušaji moderne filozofije, koji nijesu posvema prosti od mistike, (H. Keyserling), »škola mudrosti«, nijesu mogli ostati bez utjecaja na modernu književnost i poeziju. Duh mistike provlači se kroz savremenu literaturu, a spiritizam je, kao i Freudov psihoanalitički metod, postao nadrealistima jedino pravo vrelo poezije. Razum se sve više izbacuje, i iz filozofije, i iz literature, kao jedina instancija, a uvode se »iracionalne metalogične« potencije čovječje duše. Nerijetko se posiže za duševnim vrednotama Istoka, i sve se jače čuju glasovi o krizi racionalističke kulture zapadne (O. Spengler: *Untergang des Abendlandes;* H. Massis: *Défense de l'Occident)* i potrebi sinteze: duševnosti Istoka i duhovnosti Zapada. Sukobi se između starijih racionalističkih sistema i modernih iracionalističkih sustava u filozofiji reflektiraju i u savremenoj književnosti a proturacionalističke su tendencije dobile u literaturi svoj najjači izraz baš u ekspresionizmu i nadrealizmu. Moderni pjesnici, želeći da u duši čovječjoj otkriju osim kristaliziranog razuma i sirovi duševni materijal, poduhvatili su se jedne značajne i originalne radnje. I ekspresionizam i nadrealizam, i dadaizam

i unanimizam (Jules Romains) i »kubizam« (Guillaume Appolinaire) i »hipnizam i futurizam i imažinizam« itd. (sve podvrste pojma »simbolizam«) povezuje u jednu cjelinu težnja: da dadu maksimalno čistu emociju, neovisno o razumskoj kontroli, po diktatu »čistoga duha«. U toj težnji — koja je u svojoj biti opravdana jer krije beskrajno stvaralačko u sebi — mnogi su modernisti otišli do apsurda i groteske. Opoziciju prema isključivoj dominaciji razuma, zamijenili su ti modernisti s negacijom smisla, i iz literature nerijetko prešli u psihopatologiju. Bez stvaralačke snage, da iskristalizirano — ukoliko je to moguće bez razumske kontrole — izraze svoje doživljaje, emocije i strasti, moderni su pjesnici poimence zanemarili formu, i doveli do nekog anarhizma forme. Ali ipak, uza sve to što naše doba karakterizira s jedne strane stalno lutanje i potpuna nepostojanost, dotle ono s druge strane opet pokazuje nešto energično, jako: neće da slijedi uzore, i neće da imitira stare forme, jer ne odgovaraju njegovu osjećanju. A najzad, moderne se umjetničke i književne tendencije i nastojanja još nalaze u gibanju, tako da je svaka definitivna kritika i estetska ocjena o njima nemoguća, moguće je jedino približno ocijeniti težnje suvremene umjetnosti i književnosti, i samo naslutiti njihov daljnji razvoj, i to tek u najmarkantnijim konturama.

Hrvatska je i srpska literatura doživjela sve ove utjecaje, o kojima je u ovom poglavlju govoreno — a poimence se savremena hrvatska i srpska književnost kreću u pravcu modernističkih književno-umjetničkih nastojanja. Separirane u dvije zasebne cjeline, bez dubljih nutarnjih i idejnih veza, hrvatska književnost stoji najviše pod sugestijom njemačkoga ekspresionizma, a srpska pod dojmom francuskoga nadrealizma, baš jednako kao i duhovni život uopće, u oba naroda. Samo dok srpski moderni pjesnici u opoziciji prema starijima idu dotle da upravo negiraju svaku tradiciju i historizam, često naravno i pod utjecajem modernog snobizma, u toj svojoj negatorskoj opoziciji djeluju pozerki i pomodno — dotle hrvatski moderni književnici, iako sasvim moderni po ideologiji i umjetničkom metodu, ipak čuvaju mnogo više veze s tradicijom i književnom prošlošću od srpskih, te tako puno

manje zapadaju u ekstremne i apsurdne ekstravagancije, vrlo česte u srpskih literata. Moda i pomodnost — ti najopasniji faktori za pravu i iskrenu umjetnost, uvukle su se jako u srpsku literaturu, i često joj oduzimaju dah iskrenosti i duboke osjećajnosti, dajući joj karakter izvještačene i afektivne tvorbe. Hrvatska moderna književnost mnogo je manje izložena pomodnim pojavama i besmislenim eksperimentima, i zato ekspresionizam u hrvatskoj literaturi odaje iskreniji i spontaniji izražaj negoli nadrealizam u srpskoj; a zbog toga je i naravno hrvatski ekspresionizam dao veća i pozitivnija djela negoli srpski nadrealizam!

Ali prema starijoj hrvatskoj i srpskoj književnosti moderna se književnost uvelike evropeizirala, i ako još nije dosegla, općenito, evropske visine. Rastrgana i neharmonična, fragmentarna i nervozna, moderna je hrvatska i srpska literatura najzad samo vjeran odraz opće evropske književne situacije, koja se također nalazi u krizi, te o današnjem periodu uopće ispravno reflketira jedan talijanski kritik: »on ima duhovitosti, ali nema duha; ima muzikalno uho, a nema harmonije koja se osjeća u duši; sjaje, a ne ogrijeva; ugađa uhu i čulima, ne ostavljajući u duši nikakva traga«, a jedino mu je čuvstvo »rafinovana senzualnost, poezija sladostrasti«. Modernizam hrvatski i srpski, koji se u literaturi najjače i najpozitivnije izrazio u lirici, znači neosporno i u idejnom i u formalnom pogledu silan progres. Okanivši se starih, strogo određenih tema (žena, domovina, Bog), modernizam je proširio polje pjesničkoga interesa i dao pjesnicima mogućnost da u poeziji tretiraju filozofijske, socijalne i religijske probleme, i odredio poeziji cilj: spoznaju. Naravno da zbog toga često u modernoj poeziji ima i vrlo mnogo intelekta. Protiv formalizma, gdje uopće nije bilo slobodnoga asociranja predodžbi po osjećajima, nego gdje se asociralo po — riječima — modernizam je istakao princip slobode forme uz jedini uvjet da ona bude adekvatna umjetničkom osjećanju. U opreci prema importiranom neprirodnom i nakalamljenom kozmopolitizmu hrvatske i srpske moderne, savremena hrvatska i srpska književnost hoće originalno i »rasno« stvaranje, koje, iako pod utjecajem kulturno prepotentnoga Zapada, želi da ima svoj

vlastiti pečat i karakteristiku. Najzad, nasuprot artizmu, cizeliranju forme, kultu forme zbog nje same, poeziji »minijaturnoga slikarstva« — moderna poezija hoće jedino iskrenu i duboku emociju. Dakle prema dogmatizmu, formalizmu, presađenom kozmopolitizmu i artizmu starije hrvatske i srpske literature i poimence poezije, moderna književnost, dotično poezija, bar po svojim osnovnim tendencijama znači silan napredak.

Savremeni hrvatski i srpski roman uglavnom je produkt »psihološkog naturalizma«. Uz nekoliko pokušaja ekspresionističkoga romana, moderni je hrvatski i srpski roman ponajviše »psihologističan«. Materijalistički Zolin roman nije u nas imao nigda pravoga nastavljača, uz to se još i Zolina znanstvena metoda pokazala za umjetnost netačnom, te napokon, materijalistička je filozofija, na kojoj se fundirala Zolina naturalistička ideologija, doživjela slom. Psihološki je naturalizam, nasuprot objektivnosti materijalističkog senzualnoga naturalizma, ekstremno individualističan, priznavajući jednu jedinu realnost: ljudsku dušu. Zato je i prednost modernoga romana: moderni rafinirani čovjek s trepeljivom, kompliciranom dušom, sav zauzet i zainteresiran svojim problemima, te je zato i moderni roman u jakoj dozi autobiografičan. Hrvatski i srpski roman ide u najviše slučajeva baš smjerom ovoga psihološkog naturalizma, tako da ekspresionistički i nadrealistički pokušaji romana ne idu uistinu dalje od pokušaja.

U drami i noveli, hrvatskoj i srpskoj, ekspresionistički stil kao i pozitivne tekovine ekspresionističke umjetnosti uopće: dinamizam, deformacija forme, krajnja izražajna elementarnost itd. tako reći suvereno vladaju. Novela i drama, hrvatska i srpska, obojene su pozitivnim ekspresionizmom, i zato je baš moderna hrvatsko-srpska literatura dala svoje najvrednije priloge u ova dva književna roda. Bez ove karakteristične rastrganosti, nervoznosti i haotičnosti savremene lirike moderna hrvatsko-srpska novela i drama daju dojam sigurnih i trezvenih tekovina i opravdavaju tvrdnju o stvaralačkom karakteru današnje naše književnosti.

Ispitavši u ovom poglavlju glavne strane utjecaje na formiranje, idejno, tehničko i stilsko, hrvatske i srpske literature, treba na kraju još jedanput naglasiti: da evropeiziranje hrvatske i srpske književnosti, koje intenzivno počinje već tamo od moderne, stalno raste, i da današnja hrvatsko-srpska literatura, evropska po svojim kvalitetima više nego igda prije, znači postepeno ali sigurno ulaženje u krug velikih evropskih literatura.

Književnik, god. 2/1929, br. 5, str. 166—172.

IVAN KOZARAC

(8. II 1885 — 16. XI 1910)

Cjelokupno je književno djelo Ivana Kozarca inspirirano Slavonijom. Od prvih svojih pjesama do posljednje pripovijetke Kozarac je bio i ostao pjesnik Slavonije. U njemu je Slavonija našla intimnog pjesnika, koji je zanosom i vrelinom ljubavnika opjevao sve boje i sve draži slavonske ravni, svu svijetlu raskliktanost i tmurnost njezina pjezaža, život te velike plodne ravnice, njenih šuma i šljivika; koji je opjevao život čovjeka s te ravni, otkrio dušu i Slavonije i Slavonaca. Iz Kozarčeva djela progovara čitava jedna epoha, kroz koju je prolazio čitav život Slavonije, iz njega odiše duša toga kraja, odzvanja razuzdana a opet u svojoj biti tužna i melankolična pjesma njena; ocrtava se život, kojim je živjela Slavonija na prijelomu jednoga socijalnog i ekonomskog sustava, na prijelazu iz patrijarhalno-zadrugarskoga okvira u moderni individualističko-kapitalistički okvir. Kozarčevo djelo tako poprima po mnogim svojim stranama značenje dokumenta, jer se u njemu nalazi dosta materijala za razumijevanje ove epohe. Kao što djelo Josipa Kozarca nosi u sebi svjedočanstvo o nestajanju one starije i rađanju ove nove Slavonije, tako i djelo Ivana Kozarca, stričevića Josipova, svjedoči o tom značajnom prijelazu iz staroga u novo stanje.

U razvitku slavonske književnosti od Reljkovića do Josipa Kozarca dâ se zapaziti neka zajednička crta koja bi se možda najbolje mogla označiti kao prosvjetiteljska i moralizatorska tedencija. Naravno, ta tendencija u Josipa Kozarca nije onako

kruta kao u Reljkovića, ali ipak ona i kao kudikamo blaža u mnogom koči slobodni zamah umjetničkoga stvaranja Josipova. Ivan Kozarac kida s tom moralizatorsko-učiteljskom tradicijom slavonske književnosti, te polazi s Berticem, Benešićem i Ivakićem novim putem. Nesumnjivo je da je i moderna, koja je mjesto moraliziranja i pedagogije u književnosti postavila zahtjev za artizmom i čistim umjetničkim izražavanjem, mnogo utjecala na stvaralački stav Ivana Kozarca. Ali, izvan svake je sumnje i to da je već i sam umjetnički temperamenat Ivana Kozarca u osnovi bio protiv moralizatorsko-pedagoškoga shvaćanja književnoga poziva. Zato i tumačim da je Kozarčevo oslobođenje od tih starijih tendencija bilo jednako posljedica opće promjene u shvaćanju umjetničkoga stvaranja, kao i prirodna posljedica same njegove ličnosti. Stojeći zajedno s modernom na stajalištu da književenost valja osloboditi od pedagoškoga tutorstva i da je u književnom stvaranju glavna stvar iživljavanje ličnosti i slobodno umjetničko izražavanje, Kozarac je, s jedne strane, u potpunosti oslobodio svoje djelo od moraliziranja, a, s druge je strane, donio u svojoj umjetnosti takve izraze koji prije moderne ne bi bili mogući.

Svoj je književni rad započeo Ivan Kozarac s lirikom. Prvu je svoju pjesmu objelodanio u »Vijencu« 1903. godine pod pseudonimom K. Kerepov, a kasnije je štampao pjesme pod pseudonimom Vanja Kosan, naročito u »Savremeniku«. Poslije njegove smrti izašla je u Splitu 1911. godine tanka knjižica njegovih stihova, što ih je sabrao Joza Ivakić, a predgovor im je napisao Vladimir Čerina. Najljepše između njih, i po obliku i po zanosu, iznio je Ivakić i u svojoj brošuri *Selo u hrvatskoj književnosti.*

U Kozarčevoj lirici valja razlikovati dva tipa pjesama: jedne koje je stvorio pod dojmom i utjecajem naših starijih romantičarskih pjesnika, i druge u kojima je pošao tragom narodne lirske pjesme. Prva vrsta njegovih pjesama ima sve mane koje obično ima svaka epigonska lirika, dok se druga vrsta njegovih stihova odlikuje iskonskom iskrenošću i dubokom ličnom doživljenošću. Tu protivnost između dvaju tipova Kozarčeve lirike zapazio je dobro Čerina te je s pravom pitao

za one epigonske stihove »da li su to uistinu Kozarčeve tvorevine?« Ali je odmah odgovorio i na to pitanje: »No pročitav ih bolje i prodrijev u jezgro misli, ideje ovih pjesama, lako ćemo odmah primjetiti da ta sumnja proizlazi upravo od one izvještačene, sakovane forme, vrlo kontrastne sa iskrenim, spontanim, srdačnim i primitivnim izražajem ostalih pjesama«. Čerina, koji je istaknuo kao suštinu Kozarčeva umjetničkog stvaranja »eksploziju iskrenosti«, bio je ipak preblag u svom sudu s obzirom na Kozarčeve epigonske stihove. Jer ti stihovi nemaju nikakve umjetničke vrijednosti; i po temama, i po stilu, i po izrazu, ti su stihovi prilično ropsko nasljedovanje nekih naših starijih pjesnika. Naročito je u idejnom pogledu vidljiv utjecaj Kranjčevićev, a i Preradovićeva se frazeologija može naći u tim stihovima. (Npr. pjesma »Kroz san«) U toj idejnoj, refleksivnoj opeziji Kozarac nije našao nimalo svoj lični umjetnički izraz, nego se lirski uspio da iživi i izrazi u svojim erotičkim stihovima. Iako Čerina misli da je Kozarac »kao erotičar postao kudikamo bolji, zamamniji, sugestivniji od gg. M. Nikolića i Domjanića«, ipak mi se čini da je ta tvrdnja pretjerana. Kozarčeva se lirika gotovo i ne dâ porediti s lirikom one dvojice pjesnika, jer su to posve različiti tipovi lirskoga stvaranja i kazivanja. Sâm Čerina izvrsno karakterizira Kozarčevu erotičku liriku, pa ću zato iznijeti u potpunosti njegov sud. »On je prvi naš i najizrazitiji predstavnik čiste, seoske, šokačke, paurske erotike. Njegova bol, čežnja, sladostrast nije prikrivena nikakvim plaštem iz nikakvih naših salona, punih vaza, akvarela, »đinđila«, tajanstvenih sjena, namještenih i olaštenih frizura, izmudrenih poza i fraza, umjetnih mirisa i parfema, ona dolazi izravno od srca, naivna, prosta, prostodušna, a dojmljiva, ugodna i dirljiva u isti mah, ona je sva nekud zadahnuta mirisom pokošenog snopovlja žita, sijena i trava, polivena punom sjajnom, nasmijanom mjesečinom i slatkom, golicavom mlakošću vedre, tihe, tople noći. Grudi njegove dragane su bujne kao dunje, lice kao svježe, rumene jabuke, a iz zdravog, snažnog tijela bije i struji vrela strast.« Već sama ova karakterizacija Kozarčeve erotike jasno svjedoči da je svako poređenje s Domjanićevom i Nikolićevom lirikom unaprijed isključeno.

Jedino, ukazivanje Čerine na čestu izvještačenost Domjanićeve i Nikolićeve lirike ne samo da je tačno nego i vrlo značajno za vrijeme kada je to mišljenje izrečeno. Inače, ni u jednom drugom pogledu to upoređenje nema temeljitijega opravdanja.

Isto tako mi se čini da je tvrdnja Čerine da u Kozarca »ima po nešto kranjčevićijanizma« također pretjerana. U Kozarca, istina, ima socijalnoga revolta, ali onoga iskonskog Kranjčevića bunta i revolucionarstva potpuno nedostaje. Kozarčeve su socijalne pjesme posve blijede i papirnate, tako da u njima nema ni dubljega doživljaja ni jačega izraza. Te su pjesme proizvod književnoga ugleda, a niukoliko spontani krik njegove duše i posljedica njegova neposrednog reagiranja na socijalna pitanja. Sama je pak socijalna tematika izvjesnoga broja Kozarčevih pjesama književnohistorijski vrlo zanimljiva, jer dokazuje da je Kozarca u njegovu stvaranju nosio socijalni osjećaj, samo u poeziji taj osjećaj nije našao pravoga izraza. U njegovoj prozi, međutim, socijalni se osjećaj iskrenije iživljavao, pa u njoj i ima iskrenih i doživljenih socijalnih akcenata. No, mada u toj svojoj »socijalnoj lirici« nije uspio da izrazi svoj umjetnički temperamenat, ipak treba reći da je Kozarčevo reagiranje na socijalna pitanja i njegov socijalni stav u osnovi simpatičan i napredan.

Pravi i iskreni lirski izraz našao je Kozarac u svojoj erotici. Tu erotičku liriku nosi neposredno doživljavanje, pa se stoga i doimlje spontano i sugestivno. Kao uzor poslužila je Kozarcu u toj lirici narodna lirska pjesma. Radi toga se i doimlju neke od tih pjesama kao obijesne i razuzdane slavonske poskočice, a druge opet kao tihe i melankolične narodne balade. Pri tome se ne radi samo o psihološkom tonu nego i o samom izrazu. Kozarac je bio toliko saživljen s narodnom pjesmom slavonskom da je lako mogao u svojim stihovima pogoditi i njen ton i njen ritam.

U tim svojim stihovima Kozarac najviše pjeva melankolična raspoloženja, žaljenje za mladošću i izgubljenom ljubavi — a iz njih izbija i predosjećanje bliske smrti. Odatle je i razumljivo što i iz njegovih najrazuzdanijih stihova odzvanja potmulo uvijek neki sad više sad manje prigušeni mol, koji

prikriva i najobjesniju radost sjenom tuge, sanjarenja i melankolije. Sva je ta osjećanja Kozarac znao da izrazi mekano, neposredno i intimno, bez istančanih izražajnih sredstava, ali s mnogo topline i srca. Kao što u tim stihovima nema naročite izražajne istančanosti, tako se i u obliku ne odlikuju osobitom artističkom izrađenosti. Joza Ivakić dobro karakterizira ovu liriku: »To je narodna seoska lirika, puna toplih zraka, koje su prošle kroz prizmu umjetnika i pismena čovjeka. To su jednostavne pjesme i u svojoj jednostavnosti prekrasne, dojmljive su i čovjeka u srce diraju.« Iako to nije lirika »idejno« duboka i artistički savršena, nego lirika jednostavnih štimunga, seoskih pejzaža i toplih, intimnih zanosa, kazana u jednostavnoj dikciji i u jednostavnim pjesničkim oblicima, ipak će ona zbog svoje diskretnosti, topline i iskrenosti zauzimati simpatično, ako ne i značajno mjesto u našoj književnosti.

Kozarčev rad na lirici nije ni izdaleka umjetnički onoliko značajan koliko je značajan njegov rad u prozi. Taj rad zaslužuje pažnju književnoga historika, ne samo kao svjedočanstvo jednoga književnog pregaoca, kao materijal koji ide u književnu povijest, nego zaslužuje tu pažnju zbog svojih izrazito umjetničkih osobina. Dakle, nije riječ samo o književnohistorijskom »slučaju« koji treba da se naučno zabilježi, nego i o umjetniku stvaraču. Potanji će nas prikaz, mislim, o tome uvjeriti.

Uporedo s *Optužbom* (1905) Josipa Kosora izlazi i *Slavonska krv* (1906) Ivana Kozarca. Oba darovita pisca smjelo grabe u slavonski život, trgaju po njegovim ranama i otvoreno iznose svoje mišljenje. Pred jednim i pred drugim leže otvorena pitanja o gospodarskom propadanju zadruge, o naviranju modernoga kapitalizma u naše patrijarhalno selo, koje se pod pritiskom te nove sile lomi i propada, o sve većem prodiranju i naseljavanju tuđinca na našoj zemlji, i napokon o moralnom propadanju našega seljaka. I Josipu Kozarcu se još pričinja moralni problem jednako važan kao i ekonomski, pa je u *Teni* i moralni problem uzdigao u prvi red. Pred tim istim pitanjima, pred kojima je stajao pisac *Mrtvih kapitala* i *Tene,* našao se i Ivan Kozarac. Samo on je u njih ušao posve drukčije, s drugim očima i drugim stavom. Dok je Josip Kozarac gledao na ta pitanja i odgovarao na njih učenjački trijezno, i kao liječnik tražio lijekove, dotle je Ivan njima prilazio kao umjetnik i tražio u njima motive za umjetničko stvaranje. I u djelima Ivana Kozarca naći ćemo svu problematiku Josipa Kozarca, samo nećemo naći rješenja, pa čak ni traženja za rješenjem. I u Ivana Kozarca susrest ćemo lijene i pijane Šokce što provode dane u beskrajnom pričanju, pljuckanju i alkoholu, gnjile i duševno i fizički u neradu, dok im zemlja i imovina propada ili prelazi u vlasništvo doseljenih tuđinaca; susrest ćemo divne i jedre Šokice s nekim gospodstvenim crtama u karakteru, što provode život u erotičkom ludovanju i razvratu i što se snizuju i do običnih prostitutki koje prodaju za novac ili za svilenu maramu tijelo i ljubav. Ali Ivan Kozarac ne svaljuje krivnju za te pojave samo na grad i doseljenike, kako je dobrim dijelom učinio Josip Kozarac, nego traži odgonetku u biologiji, u krvi. S toga je gledišta promatrao Ivan Kozarac socijalne i moralne probleme Slavonije, pa je tako pored izvanjskih utjecaja prvi naglasio i unutrašnje razloge za socijalnu i moralnu krizu Slavonije svoga vremena.

U *Slavonskoj krvi* dao je Kozarac po riječima Vodnikovim »intimnost slavonskoga sela, prpošnost i raspojas slavonskog života, ne opažajući u njem još nikakve borbe i konflikata, i ne odvajajući još sebe od ove svoje sredine ni u čemu; no i u tim pravcima bilo je više ozbiljnosti, više shvatanja za književni rad i više savjesnoga spremanja nego što se to moglo onda i opaziti.« Ovom karakterizacijom kao da Vodnik ispravlja svoj raniji negativni sud, koji je izrekao o toj knjizi u »Savremeniku«.

Vodnik je dobro obilježio *Slavonsku krv* kao knjigu kojom nam je pisac »donio intimnost slavonskoga sela, propošnost raspojasa slavonskog života«, i toj bi karakterizaciji teško bilo išta novo dodati. Kao glavnu osobinu piščevu Vodnik naglašava Kozarčev lirizam, te kaže: »ovaj lirizam bit će osobita vrlina mladoga pisca kad on bude jači na izrazu, i kad bude njegova umjetnička koncepcija dotjeranija i prirodnija. No čini se da i pored toga Vodnik spočetka nije nazirao u tom lirizmu čvršćeg jamstva da bi se Kozarac mogao uzdići do

jačeg umjetničkog stvaralaštva, nego je vjerovao da će se taj lirizam rasplinuti u sentimentalnosti. A za takvo je pretpostavljanje prva Kozarčeva knjiga doista davala mnogo povoda.

Rekao sam već da Kozarac u toj svojoj knjizi ispituje u punom smislu riječi — slavonsku krv. Krv, fiziologija, središnji je i glavni predmet Kozarčeve umjetnosti. Ali Kozarac ne svodi ipak čovjeka do proste igračke nagona i strasti, u duhu naturalizma, već mu ostavlja slobodnu volju i sposobnost da sam određuje svoju sudbinu. Zato, mada se njegovi junaci iživljavaju u erotici, u njihovu karakteru ipak nema dubokih sudara i tragičnih crta. Njihovo je erotičko iživljavanje više manje bezazleno, i ne nosi u sebi težih sukoba i slomova. Ljubav se u Kozarčevih junaka rađa iz proplamsaja krvi, a ne iz ognja strasti. Nagon nije u njegovih ličnosti iskonska sila koja slijepo ruši sve pred sobom, a kadra je odvesti u ludilo, zločin i samoubistvo, nego je samo jače burkanje krvi, do kojega dolazi gotovo uvijek pod dojmom idilične noći ili zbog naviranja osjećaja. Ljubav je tako u Kozarca sentimentalizirana, a seksus na neki način idiliziran. Ljubav u životu njegovih ljudi ne nosi ništa usudno, fatumsko u sebi, a strasti njihove ne vode, samom dinamikom, do jačih sudara i katastrofa. Previše su mekani i previše sentimentalni ti Kozarčevi junaci a da bi ih seksus mogao odvesti u zločin i tragediju. Oni su i previše trubaduri a da bi mogli nositi u sebi sav pakao seksusa.

Proučavajući tako krv i fiziologiju i odviše idilično, sentimentalno, Kozarac je nužno morao ostati samo na površini problema. No, u okviru je idile Kozarac uspio da podvuče jasne pjesničke akcente. Intimno i duboko osjećanje prirode, koje je u njega rađalo pjesničke zanose i izražavalo se u toplom lirizmu, daje tim Kozarčevim idilama čar neposrednosti i svježine. Priroda u Kozarca nije nikada pozadina, okvir, nego je živo biće, koje ima svoj život, svoju dušu i svoj govor. Kao čisti pjesnik idile i intime slavonskoga sela, Kozarac, dakako, nije imao snage za dublje i obuhvatnije psihološko portretiranje svojih ličnosti. Ličnosti su u *Slavonskoj krvi* gotovo od reda samo skicirane, date u konturama, s nekoliko poteza. A i život je donesen više u isječcima negoli u potpunosti. Zato i u njegovu prvencu ima samo dobrih prizora, a nikada nema čitavih i zaokruženih slika. Umjetnički je ipak najjače uspio u crtanju štimunga i intime. U tom je crtanju mogao najneposrednije izraziti svoj lirski i sentimentalni temperamenat, i dati svoje najsugestivnije opise prirode. Inače većini ovih kozarčevih pripovijedaka nedostaje psihološka zaokruženost i izgrađenost ličnosti, nedostaje svaka jača umjetnička koncepcija, a općenito im nedostaje jači umjetnički izraz. Ako se išta još može reći u pohvalu ovom djelu, onda treba — kao što je to učinio i Vodnik — istaći Kozarčev jezik, koji je, uza sav nehaj i gramatičku neispravnost, pun boja i muzikalnosti, jedar i bogat.

Kozarčev je prvenac po glavnim svojim osobinama mekana i zanosna pjesma krvi, intime i seksusa. Kozarac je crtao proplamsaje seksusa meko i sentimentalno, a nikada grubo i surovo, i nije svodio čovjeka isključivo na fiziologiju i animalnost. Zbvg toga i seksus ne vodi njegove junake u teške sukobe i krvave tragedije, nego se manje-više iscrpljava u bezazlenom i naivnom ljubakanju, a ne u bolnoj, tragičnoj ljubavi. Taj Kozarčev interes za krv, erotiku i seksus ostat će stalno njegovo zanimanje. Cijelo se njegovo umjetničko djelo u svom presjeku pričanja kao analiza krvi i nagona Slavonaca. A njegovo najzrelije djelo, *Đuka Begović,* u stvari je samo najopsežnija i najdublja analiza slavonske krvi, najdublje poniranje u tajne i misterij te krvi. Kozarac je odatle ne samo pjesnik krvi nego u neku ruku čak i apologet krvi i njenih provala. I Vodnik je zapazio tu činjenicu još u *Slavonskoj krvi,* jer kaže: »Pojmovi su o životu i moralu uski, naivni. Ono je dobro što se srcu mili. Na srcu se osniva ljubav, seksus, poezija.« Uistinu, u prvencu je Kozarčevu moral njegovih ljudi naivan, i tek je kasnije Kozarac izgradio i produbao taj moral i učinio od njega zakon života. Tako će se Kozarac od sentimentalnoga pjesnika krvi sve više uzdizati do branitelja krvi i morala koji se na njoj osniva. Krv napokon postaje moral i fatum života.

Ali uporedo s tim idejnim razvitkom ide i psihološki razvitak Kozarčev. Od prvobitnog slikara slavonske intime i sen-

timentalnoga pjesnika slavonske krvi Kozarac postaje sve dublji psiholog slavonske duše i čovjeka. Sentimentalnost i mekoća počinju se postepeno gubiti iz njegove umjetnosti i ustupaju mjesto psihologiji. Svoja prva površna i naivna zapažanja počinje Kozarac psihološki da produbljuje i da odmjeruje socijalno značenje svojih opažanja, a mjesto isključivoga lirizma ulazi u njegovo pripovijedanje — studija. Iz bezazlene idile i nevine intime počinje sve jače ulaziti u život i prikazivati cjelovitost života, a ne samo isječke i scene iz njega. Jednostranost i naivnost iz *Slavonske krvi* sve više zamjenjuje svestranijim i čvršćim shvaćanjima, produbljenijim gledanjima i oštrijim zapažanjima. Slavonija prestaje biti samo idilično - romantični okvir, a Slavonci prestaju da se iživljavaju samo u ljubakanju. Kozarac tako posve vidljivo počinje i psihološki i socijalno produbljivati svoju umjetnost.

Ovo drugo razdoblje Kozarčeva rada obilježavaju knjige: *Izabrane pripovijetke* i *Đuka Begović*. U obadvjema knjigama lako je zamijetiti piščev napredak u svakom pogledu. Prije svega, psihologija je temeljitija i dublja, ličnosti nisu više date samo u konturama, nego su savjesno i svestranije studirane. Zato su i karakteri čvršće izrađeni i ocrtani. Djelovanje je ličnosti psihološki uvjerljivije obrazloženo i nije više tumačeno samo kao prosti nagon krvi. Poslije toga, Kozarac sve više i jače naglašava socijalnu važnost pitanja koja nabacuje i proučava u svojim pripovijetkama, te izrijekom ističe socijalne posljedice koje nužno proizlaze iz karaktera i djelovanja njegovih ličnosti. Ali o bilo kakvoj »tendencioznosti« nema pri tome ni govora! On ostaje i nadalje u prvom redu umjetnik, koji artistički shvaća i oblikuje život, a socijalna ili pedagoška tendencioznost nije nikada motiv i cilj njegova stvaranja. Uz to, koncepcija njegovih pripovijedaka postaje čvršća nego što je bila prije, a na kompoziciju polaže veću pažnju. Općenito je i izraz snažniji i čistiji, a jezik izrađeniji i sažetiji. Psihološko produbljivanje ličnosti dovodi i do produbljenijega shvaćanja i osjećanja života uopće. Od pjesnika kulta i nagona Kozarac postepeno postaje psiholog koji traži obrazloženje za sva djela, do kojih vodi ta krv. On, doduše, iznova nalazi u krvi tajnu i za djelovanje i za karakter svojih

ličnosti. Ali tu tajnu on sada otkriva kroz psihologiju, kroz studij, a ne više samo kroz liriku, kroz sentiment. Onaj prvotni priprosti i naivni moral iz *Slavonske krvi*, koji se sastojao u opravdavanju svega, na što vas srce upućuje, Kozarac će odsada produbiti u neki viši moral krvi, koji ima u sebi nešto fatumsko, tragično. Krv postaje tajna i sudbina života, neka iskonska snaga što oblikuje karakter i udes čovjeka. Takvo se shvaćanje više ne može nazvati naivnim, a niti se može takav moral proglasiti bezazlenim. Jer taj moral ne određuje više Kozarčevim ličnostima srce, nego im ga zapovjednički, neumitno nameće njihova krv.

Ta krv lomi konvencionalni moral, ruši osnove braka, potkopava čvrstoću društva, jedino radi svoga zadovoljenja. Pred navalama krvi nestaje svakidašnjega morala, a krv stvara svoj vlastiti moral, koji se najoštrije sudara s društvenim moralom. Posljedice su do kojih vodi ta krv strašne, pogubne, jer vode moralnom i socijalnom propadanju i degeneriranju. A opet lijeka nema jer se krv ne da izmijeniti.

Mada Ivan Kozarac nije tendenciozno ukazivao na posljedice takvoga života i takve krvi, one se ipak jasno nameću iz njegova djela. Propadanje moralne svijesti, rušenje etičkih temelja društva, moralna i socijalna degeneracija, koju prati i tjelesna degeneracija — to su nužne posljedice takve krvi. Idiličnost se iz *Slavonske krvi* postepeno gubi u *Izabranim pripovijetkama*, a u pripovijedanje se uvlači izvjesna tmurnost, naoblačenost. Mjesto veselih i pomamnih kliktaja *Slavonske krvi*, ovdje se razliježu turobni i pesimistički tonovi. Mjesto obijesnih i vedrih ljubavnika iz Kozarčeva prvenca, ovdje su sami živi leševi, gnjili, truli, mrtvaci. Od prvotnoga, dionizijski raspoloženoga pjesnika nagona i ljubavi, Kozarac sve više postaje natmureni i ozbiljni psiholog, koji daje studije o jednom mentalitetu, studije o manifestaciji jedne krvi. Dajući život u njegovoj potpunosti, Kozarac stvara tipove; prikazujući i starije i mlađe pokoljenje slavonsko i nalazeći u njemu stalno jednu i istu krv, Kozarac postaje sve turobniji, a njegovi tipovi sve veći degenerici. Napokon u *Đuki Begoviću*, toj sintezi svoga stvaranja, Kozarac završuje potpuno utučeno, rezignirano, i daje mračnu, očajnu sliku, gdje »živi

mrtvac na živoga mrtvaca reži« (Vodnik). Po svim je svojim osobinama drugo razdoblje Kozarčeva stvaranja obilježeno ozbiljnim i savjesnim shvaćanjem i gledanjem. Isključivi lirizam, koji je u neku ruku bio u Kozarčevu prvencu sam sebi svrha, ustupa mjesto hladnijoj i oštrijoj umjetničkoj maniri. Od mekanoga, sentimentalnoga i poetičkoga, Kozarčev se realizam produbljuje u stvarniji i objektivniji realizam. Akcent nije više položen na idilu i intimu, nego prelazi na stvarnost, na život. Razumljivo je da zbog toga Kozarac počinje davati socijalne studije i socijalne portrete, i da u njegovo djelo ulaze socijalna mjerila. Psihološka i socijalna pitanja postaju tako osnovna pitanja njegova cjelokupnog kasnijeg stvaranja. Izričito treba naglasiti da je Kozarac podvlačio socijalni momenat u svojim kasnijim pripovijetkama i da je osobito ispitivao do kakvih socijalnih posljedica dovode karakteri i djelovanje njegovih junaka.

Ove osobine, koje sam čas prije napomenuo, dadu se tačno zapaziti u njegovu najznačajnijem djelu, u romanu *Đuki Begoviću*. U njemu je Kozarac dao svoj najčistiji i najsnažniji umjetnički izraz, svoju najdublju i najsvestraniju psihološku studiju, a u njemu je obuhvatio i život u njegovoj cjelovitosti i oživio ga do potpune umjetničke konkretnosti. Sva svoja ranija pojedinačna zapažanja o slavonskom mentalitetu i slavonskoj krvi sažeo je u ovom djelu u sintezu. Prije je Kozarac proučavao dušu svojih junaka više-manje samo s njene površine, u njenim izvanjskim očitovanjima, ne udubljujući se dovoljno u njeno najnutarnije ustrojstvo i ne silazeći do njena dna, do njenih taloga; ovdje je međutim duša sagledana u svojoj najintimnijoj strukturi, uhvaćena i u svojim podsvjesnim radnjama, proučavana u svojoj suštini. Đuka Begović nije više samo mekušac, sentimentalac, i naivnjak, nego je jaka tragična ličnost kojom valjaju talasi krvi, upravljaju afekti, fiziologija, strasti, i vode ga u kriminal, na dno života. Ovaj Kozarčev junak ima u sebi nešto fatumsko što je jače od njega i od njegove volje, a što sobom nosi njegova krv, njegova fiziologija.

Krv je prijašnje Kozarčeve junake rijetko gonila u teške sudare, bilo lične bilo s okolinom, a gotovo nikada u duboke

tragedije i zločine. Ako je katkada ipak dovela do tragedije, ta je tragedija uvijek bila nekako premalo teška i duboka, a previše slučajna i meka. Tako, na primjer, Kozarčev Ada ubija više po diktatu alkohola nego po diktatu krvi. Tragediji je na taj način oduzet sav njen karakter iskonske sudbonosnosti, fatumske neumitnosti, a dato joj je previše obilježje slučajnosti. Međutim, Đuka je Begović tragična ličnost, i to tragična čitava svog života. Fatum leži u njegovoj krvi, i on ravna stazu njegova života neumitno, zakonski nedostupno. Zbog toga je Đuka u stalnom sukobu i sa sobom i sa društvom, bez mira, šiban neprestano talasima svojih strasti, gonjen izazivanjima svoje krvi. Ta tragična, fatumska crta u Đukinu karakteru izdiže ovoga Kozarčeva junaka do središnje figure u čitavu njegovu djelu. U *Đuki Begoviću* Kozarac je na neki način svu svoju veliku galeriju tipova stopio u jedan središnji tip, a sve pojedinačne scene i isječke iz života zgusnuo u jedinstveni i puni život. Prohaska dobro zapažena kada tvrdi da je Kozarac u *Đuki Begoviću* »zgusnuo sve svoje slavonske bećare u jednoga najglavnijega, najfatalnijega«.

Iako je fabula ovoga romana sasvim prosta, Kozarac je znao da u tu središnju fabulu utka čitavo mnoštvo drugih sporednih fabula, jednako kao što je uz Đukin portret umio iznijeti cijelu galeriju portreta i likova iz slavonskoga života. Pored toga, u tom ćemo djelu naći i svu problematiku Kozarčeva umjetničkog stvaranja. Problem o ekonomskom i moralnom propadanju slavonskoga sela, o rđavim poljedicama gradske polukulture po selo, o štetnim utjecajima soldateske na selo i njegovo shvaćanje morala, o degeneraciji Slavonaca itd. Sva socijalna, ekonomska i moralna pitanja Slavonije svoga vremena dotiče Kozarac u tom djelu, i njegova su zapažanja o tim pitanjima ponajčešće temeljita, oštra i tačna.

Kozarčev je *Đuka Begović* najzanosnija pjesma slavonskoga mentaliteta, ali u isti čas i najoštrija kritika njegova. Kozarac je s ovim svojim djelom zderao sve maske s toga mentaliteta i pokazao ga u njegovoj goloti. Ali njegovo je djelo i dokumenat jedne epohe, koja je sva bila u krizi, protestima i sudarima zbog nestajanja i lomljenja staroga i patrijarhalnoga, a prelaženja u novo i moderno. Kozarac je osjetio svu

težinu i tragiku te prelazne epohe, i on je o njoj dao dokumenat. Mada je Kozarac artistički ulazio u tu epohu i artistički je doživljavao, on nam je ipak ostavio i sliku ondašnje socijalne stvarnosti. Kao što dublja socijalna analiza daje ovom djelu značenje dokumenta, tako ga i produbljena psihologija uzdiže do značajne umjetničke tvorbe. Ne samo da je Kozarac psihološki temeljito i zaokruženo prikazao svoga glavnog junaka nego su i sve ostale ličnosti u romanu dobri psihološki portreti, živi, reljefni, konkretni. Naročita se pak vrijednost ovoga Kozarčeva djela krije u njegovu izrazu općenito, a u jeziku napose. O Kozarčevu jeziku sudi Joza Ivakić ovako: »Nego dikcija u *Đuki Begoviću* upravo očarava. Jezik je u Ivana Kozarca svjež i slikovit. To je muzika; ali ne ona umjetna, napirlitana, koja te odmah obaspe svojim velikim čarima, nego ona skromna, jednostavna muzika slavonskih dvojnica i ciganskih egeda, kojoj osjetiš milinu i čare tek kad joj se priljubiš, a onda te se doimlje i u srce te dira. Pripovijedanje piščevo teče neprisiljeno; slikovito je i zanimljivo. Tako se isto slikovito pripovijeda po slavonskim »divanima«; tako pripovijedaju i naši didaci kod kazana, kad peku rakiju u jeseni. To već i nije pripovijedanje; to je slikanje. Pisac nam niže pred očima gotove slike, jednu plastičniju od druge.«

U prvom redu pjesničko djelo *Đuka Bogović* je ne samo oštra i temperamentna studija slavonskog mentaliteta nego je u isti mah zanosna i strasna pjesma slavonskoga pejzaža, slavonske ravnice i šume, svih njenih boja i oblika, i slavonskoga sela uopće. Mnoge su strane, koje daju slike slavonskoga pejzaža, najzanosnije i najtoplije lirske tvorevine naše proze. Intimnije od Ivana Kozarca nije nitko osjetio ovaj kraj naše zemlje, a i nitko ga nije izrazio intimnijom poezijom. U Kozarčevu se pripovijedanju odrazuje sva slikovitost toga slavonskoga pejzaža, sva njegova mekoća i suptilna nijansiranost. Kao što je u *Đuki Begoviću* dao izvrstan psihološki portret, potpun i živ karakter, reprezentativan za čitav jedan mentalitet, tako je u tom djelu dao i slavonski pejzaž i intimnu ljepotu toga pejzaža na reprezentativan način, kako ga nije dao nijedan slavonski umjetnik.

Konačno valja napomenuti da se Kozarac bavio i dramskim radom. Ali taj je rad od najveće česti krnj, fragmentaran, nedovršen. Jedino je dovršena drama — aktovka *Pod noć*, koja je u stvari dramatizirana Kozarčeva pripovijetka *Stara rana*. Ali taj rad nema veće važnosti u cjelokupnom njegovu djelu, to više što za dramsko stvaranje Kozarac nije imao ni dovoljno iskustvo, a čini se ni osobito dara. O Kozarčevoj književnoj ostavštini nemoguće je opširnije govoriti na ovom mjestu; to ću učiniti drugdje. No i ovdje ću napomenuti da njegova ostavština svjedoči ne samo u njegovu talentu nego i o solidnom i ozbiljnom književnom shvaćanju, koje bi vjerojatno hrvatsku književnost obogatilo još kojim značajnim djelom.

Mada u Kozarčevu radu nema provorazrednih umjetničkih osobina i mada je to čitavo djelo zbog Kozarčeve prerane smrti vrlo nepotpuno, ipak u njemu ima vrijednih i značajnih elemenata, koji će u našoj književnosti ostati kao pozitivne tekovine iskrena i poštena umjetničkog pregalaštva. Iskrenost i zanos, koji nose čitavo njegovo književno stvaranje, daju mu ipak dosta značajno mjesto u povijesti naše književnosti. Kako je pak u njegovu djelu našla odraza čitava jedna epoha, kroz koju je prolazio slavonski život, to će ono zauvijek ostati i »dokumenat«. Dakako, Kozarac nije tu epohu uhvatio u čitavoj njenoj složenosti i potpunosti, ali njene su glavne i najteže pojave ipak dovoljno istaknute u njegovoj prozi. A prodahnuvši poezijom svoje pripovijedanje i udahnuvši mu dah života i životnosti, Kozarac je na pojedinim mjestima uzdigao svoju prozu do najzanosnije i najljepše poetičke proze u našoj književnosti. Kao pjesnik Slavonije i slavonskoga pejzaža, kao pjesnik intime slavonskoga sela i kao analizator slavonske krvi, Kozarac će ipak ostati uvijek značajnije književno ime.

Hrvatska revija VII, 11 studeni 1935, str. 561—569.

N O V A K   S I M I Ć

ANTUN BRANKO ŠIMIĆ

(U POVODU *IZABRANIH PJESAMA*, IZVANREDNO IZDANJE MATICE HRVATSKE, ZAGREB 1933)

A. B. Šimić spada među književne pionire, u ono malo ljudi koji su pokušavali da u jednu periferičnu književnost i u jednu zaostalu i konzervativnu kulturnu sredinu uvedu nove ideje, ubace kulturne tekovine naprednih naroda, dadu nove teme i načine gledanja na stvari i prilike, oblikom i sadržajem je osvježe, ukratko da je obnove i učine naprednijom i modernijom, da ne bude u zaostatku i zakašnjenju nego u ravnomjernom toku i izjednačena koliko-toliko s ostalim književnostima naprednih naroda. Zbog toga A. B. Šimić nije toliko značajan kao pjesnik, kao jedan od najboljih hrvatskih poslijeratnih pjesnika čija bi se uloga svela na nekoliko pjesama u antologijama, već kao borac za novo, kao književni revolucioner koji se borio protiv svoga vremena i prilika, protiv gluposti i učmalosti, mediokritetstva i zlobe, dakle protiv svega. On je bio neka vrsta Matoša naše poslijeratne književnosti, ali Matoša staloženijeg, mirnijeg, ne toliko žučnog i bučnog ali i bez Matoševe bezobzirne snage i zamaha. Dodirne tačke među njima mnoge su i velike! Obadvojica su upoznavali svoje vrijeme s kulturnim Zapadom, Matoš s dekadentima i simbolistima, s Baudelaireom, Rimbaudom, Mallarméom, A. B. Šimić s dadaistima i ekspresionistima, s njemačkim piscima iz »Menschheitsdämmerunga« Van Hodison, Traklom, Heymom. Däublerom. Ehrensteinom, Bennom, Werffelom, Loerkeom i drugima. U svome »Književniku« on je

prvi prevodio Prousta i upoznao s ovim najboljim francuskim piscem današnjice, o kome je tek tada kulturna Evropa počinjala govoriti. Pisao je o Lacretellu, Maxu Jacobu, Cocteauu, Apollinaireu. Matoš je bio pod utjecajem nemira »fin de siècle«, Šimić poslijeratnog. Oba su pisali potpuno nove, evropske stihove čija je forma i sadržaj potpuno odudarala od uobičajenog i značila korak naprijed u razvoju hrvatske književnosti. Obojica su pisali i socijalne pjesme. I na koncu svaki oplodio po jednu generaciju talentovanih nasljednika bilo direktnih ili indirektnih tj. onih koji su pisali pod utjecajem njihovih stihova i proze ili pod utjecajem njihovih ideja. Samo što je A. B. Šimić umro vrlo mlad i tako nije mogao doći do svog punog značenja, davši se tek naslutiti, pa ipak, iako je tek bio tako rekavši u početku svoga djelovanja, on je učinio s obzirom na sve okolnosti mnogo. Njegov rad opet nije mogao imati onoga značenja koji je imao Matošev, jer se je Šimić bio ograničio na čisto književni teren, dok je Matoš djelovao i u drugim društvenim oblastima, naročito onih socijalne kritike s narodnjačko-starčevićanskim natruhama.

U osnovi svojoj A. B. Šimić bio je esteta, tip »čistog« književnika, čovjek koji je živio samo za književnost, bio njena žrtva i njen mučenik. Biti umjetnik znači unaprijed se odreći svega, znači žrtvovati se i prići askezi. Pisac postoji zato da »treperi u svijetu«, pisci su »vječno treptanje«, dakle odraz stvari i ništa više. Radi toga on i pjeva.

Pjesnici su čuđenje u svijetu
Oni idu zemljom i njihove oči
velike i nijeme rastu pored stvari.

Kao pjesnika njega muče uglavnom tri problema: bog, tijelo i smrt. Odmah da se naglasi da je njegovo gledište na ove unutrašnje probleme čovjeka kršćansko-katoličko. Zapravo čitava njegova poezija od najranijih početaka tamo negdje u »*Luči*« (katoličkom, đačkom listu) pa skoro sve do smrti, jest borba protiv katoličkih elemenata u sebi, njihovo prokuhavanje i unutrašnje razjedanje, pokušaji oslobađanja do konačnog oslobođenja i potpunog prilaženja materijalizmu u posljednje tri pjesme objavljene u »Književnoj republici« 1925 godine.

Ako se zna da je A. B. Šimić neko vrijeme proveo u franjevačkoj gimnaziji na Širokom Brijegu, razumljivo je što ga toliko zanima bog i radi čega ga on toliko spominje. Ali odmah se može opaziti da se on prema bogu ne odnosi vjernički nego više sumnjičavo, nekako u strahu a opet u pobuni i prkosu. Njegov bog ganja njega kao plahu zvjerku, on je lovac koji se igra. Drugi put »bog baca njegovo tijelo«, zatim iza tih konstatacija o bogu kao o nekoj slijepoj više sudbinskoj sili »cijelo popodne mladić u kavani misli o bogu«. Čim se je došlo do misli, dolazi se i do nijekanja. »O, bože, ako jesi, vidiš li ti s neba ove žene« (»Žene pred uredima«) ili »Mi tihi samostanci bez boga« (»Bolesnik«).

Ipak dok se u odnosu prema bogu u njegovo kršćansko gledište može sumnjati, dok se ono tu od pjesme do pjesme ljulja i nestaje da ga i nestane, prema tijelu on se odnosi čisto kršćanski, ne u zvaničnom smislu već asketski kršćanski. On se gadi od tijela, ono mu je teret, tuđin, trulost. Ono je leš. On se čak pita: »O tko me spoji s ovim tuđinom u jedno«. On bi ga se htio osloboditi i riješiti, njega muči kako bi ostao sam i bez tijela. To gledište je monaško i srednjovjekovno, čak bi se reklo u nečemu i heretičko. Postojale su sekte koje su tvrdile da je tijelo stvoreno od đavola a duša od boga. Osloboditi se tijela, uništiti ga znači oteti se od sotonine moći. Svakako da je Šimićeva pjesma »Tijelo i mi« vrlo značajna za njegov odnos prema tijelu, i uopće jedna od najznačajnijih pjesama koje postoje u književnosti o toj temi.

Oslobođenjem od tijela ulazi se u smrt. Samo tijelo pretpostavlja život i znači život, bez njega i otkidanjem od njega može značiti samo nju, tu tajnu o koju su se lupali mozgovi od praiskona. Smrt kod Šimića je vječna i ona je svagdje. Ona je u njemu od najprvog početka. Njegov svršetak je »njen pravi početak, kad kraljuje dalje sama«. To je, uostalom, i lako shvatljivo: Ako su bog i oslobođenje od tijela dvije glavne motorne sile Šimićeva stvaranja, onda je smrt njihova sinteza. Zbog toga kod njega smrt je svagdje: on voli da pjeva

o ukopima, misli nad truplom druga, siromasi mu svaki čas mogu da pređu među mrtve i »odmah budu u smrti: najbližoj blizini«, da tek u njegovoj posljednjoj pjesmi »Smrt« ona bude »nešto sasma ljudsko«.

Formalno mnoge njegove pjesme, a naročito one iz »Preobraženja« stoje pod utjecajem njem. ekspresionizma, gdje se može naći mnogih pjesama koje mnogo podsjećaju na Trakla i Däublera, da se kasnije ovog utjecaja potpuno oslobodi i u svojim pjesmama štampanim po revijama koje su izlazile u periodu od 1920—25. god. nađe svoj, osobeni način izražavanja. Slike su kod njega prema ekspresionističkom uzoru unutrašnje, često puta on je bez slika, bez metafora, bez svih uobičajenih sredstava za izražavanje. On daje konstatacije, baca činjenice koje su najpodesnije da brzo i dobro osvijetle ono što treba reći i po mnogim tim svojim stvarima on je blizak grupi oko »Neue Sachlichkeit«. Karakteristična je tu njegova *Napitnica* i *Konac kraljeva,* koja pjesma nije na žalost unesena u ovu zbirku. Važan je za hrv. književnost i njegov ciklus *Siromasi* gdje se je Šimić pokazao kao preteča današnje hrv. socijalne poezije. Kako se nije bio klasno opredijelio i držao se svojih individualističkih principa nemiješanja u politiku, to je on u svojim *Siromasima* pjevao o bijedi, konstatujući je i opisujući, potresno, jednostavno a opet snažno, ali ne povlačeći zaključaka koji su bili nužni da bi te pjesme postale dinamičke i djelotvornije, a tako i njega učinile ne samo izražajnijim nego i sadržajnijim, duhovnim ocem novih generacija. Na žalost Šimić, bojeći se politike i prigovora tendencioznosti, to nije učinio i zastao je na pola puta. Prema kasnijem njegovu razvoju, a naročito zadnjim materijalističkim pjesmama, moglo bi se nazirati da bi i njegov put, da ga nije zadesila prerana smrt, bio onaj kojim je pošla kasnije cjelokupna mlada naša književnost, tj. put borbe za socijalnu pravdu.

Ali i ovako je on mnogo koristi učinio. Kao kritičar bio je prvi koji je primjenjivao jedno strože, evropsko mjerilo na naše literarne tvorevine i koji je i od drugih tražio da ih primjenjuju. Sa svojim časopisima »Vijavica« (1918, prvi modernistički časopis na Balkanu), »Juriš«, »Književnik«, otvorio je vrata novim idejama, u našu nacionalističkim oduševljenjem umrtvljenu duhovnu sredinu. Šimić nije bio nikada nacionalista, nije se nikad vodio načelima oportuniteta i kompromisa. Ako nešto po njegovu mišljenju nije valjalo, ništa ga nije moglo slomiti a da to svoje mišljenje ne rekne. Njegov sud o Gustavu Krklecu, pet godina po njegovoj smrti, uzbunio je mnoge duhove. Isto tako neustrašivo govorio je i pisao o svim drugim kulturnim pojavama i piscima. Ponovo poslije dugog vremena s njime je u hrvatsku književnost ušla originalna, nesvakidašnja pojava, zastrujao dah odvažnosti, kritičnosti, beskompromisnosti, morala i poštenja. Sve su ove vrline vrlo rijetke kod nas. Nije se upravljao prema prilikama, nego je težio da se prilike uprave prema njemu. Bio je prvi od pisaca koji je upoznao važnost narodnog jezika, znanje jezika za pisca. Jezik je instrument stvaranja. Najljepša poezija za mene je Vukov rječnik, govorio je i ne s nepravom. Iz kraja gdje se govori čistim narodnim jezikom, on je u Zagrebu, gdje se taj narodni jezik vrlo slabo zna i kvari, tražio da pisci prije nego što počnu pisati znadu i nauče jezik kojim pišu. Tražio je zbijenost, jasnoću i preciznost izraza. Nije trpio verbalizma i patosa. Nije volio reklame, buke. Borio se protiv građanske javne štampe i bio je prvi koji je o našem novinarstvu rekao istinu. Kao kritik moglo bi se reći da je on trebao biti naš Karl Krauss.

Utjecaj njegov na generaciju mladih književnika, koja se počela nekoliko godina pred njegovu smrt i poslije formirati, bio je vrlo velik. Frano Alfirević, Dobriša Cesarić, Luka Perković, Vjekoslav Majer, Stanislav Šimić, Vlado Vlaisavljević, pisac ovoga prikaza, u mnogo čemu su učili od njega i kod njega. Od njega je preuzeta pažnja prema riječi. Ideja da je riječ glavna izražajna mogućnost pjesme, i pisanja uopće, koja je ovoj generaciji općenita. Sažetost, ekspresivnost izraza, i ostalo. I premda sadržajno bez upliva, u pogledu forme njegov utjecaj je jedan od najjačih koji je izvršen na mlade generacije kod nas, koji se vrši još i dan danas. Pa ako se značaj nekog pisca sudi prema djelovanju na suvremenike, A. B. Šimić je onda jedan od najznačajnijih poratnih naših pisaca. Sva

je šteta da je u trenutku kad je započinjao ozbiljnu borbu protiv naše duhovne žabokrečine, kad se je u njemu počeo nazrijevati i socijalno aktivistički borac, umro. Kao i za njegova imenjaka Branka Radičevića koji se 80 godina prije njega borio i uvodio u ondašnju pseudoklasičnu književnost novu narodnu književnost, tako se i za njega može reći »Mnogo hteo, mnogo započeo, čas smrti njega je pomeo«.

Književnik, br. 9, god. 6/1933, str. 379—382.

I V O K O Z A R Č A N I N

DRAGUTIN TADIJANOVIĆ — *DANI DJETINJSTVA*

Kad napolju tužno pada kiša na stare kapute i prosjacima na ruke žute, bude se uvijek u nama tajanstveni, čudesni kompleksi, koji umno i tiho kucaju po krhkoj kori svijesti. Mrtve riječi i doživljaji svijetle fantastično u mraku, koji kiša puni vlažnim, hladnim šumom. Gorko i tjeskobno sluti čovjek da je uzalud vjerovao u život koji ga nikada nije zamilovao, da je sreća ljudska džin na staklenim nogama, koga će oboriti prvi jači vjetar, da se sve što je sazdao ruši u prah u sukobu s vremenom koje je jače od našeg trajanja i nema milosti s nama. Tamna, daleka sjećanja, kao mrtve ptice, padaju s grana u našu ozeblu dušu, na kojoj smo zaboravili zatvoriti prozore. Uzalud čovjek prkosi sebi i vremenu. Odričemo se racionalističkih laži i književnih sugestija, i vraćamo se opet dragom potoku djetinjstva, u kome smo se nekada kupali i lovili bjelice i račiće, gledamo u tužne, pametne oči konja i goveda, vjerujemo da ptice svadbuju na Sv. Valentina puneći šumu glazbom i pjesmom, da u čaškama cvijeća i pod naherenim klobucima gljiva nevidljivi, sićušni kovači sa srebrnim bradama kuju naše zlatne i strašne udese intimno se naginjući nad naš život. Nije istina da je djetinjstvo mrtvo. Nije istina da djeca ne osjećaju sramotu i bijedu svojih roditelja. Nikada se ne može tako voljeti i tako mrziti kao u djetinjstvu; nikada ne može čovjek više patiti od djeteta koje se stidi što je krivonogo ili siromašno, što nema novog odijela, što je ubogo, pokislo, gladno i boso, i što su mu oca jutros rano našli pijanog i promrzlg u grabi u kojoj

je prenoćio. Svu sramotu i prokletstvo roditelja nosi dijete sablasno u sebi, stidi se zbog materina kašlja i očevih bosih, blatnih nogu, zbog gladne braće koja se guše s isprošenim, pljesnivim tuđim kruhom, plače gluho i očajno u sebi (ružan i otrovan je dječji plač kad ga nagrdi prvi odjek saznanja i zrenja) zbog sebe, tebe i mene, zaključano u praznoj, vjetrovitoj kući s muhama, paucima, starim trulim pokućstvom koje tajanstveno pucketa u mraku, hladnim, ružnim, zlim svecima koji se pakosno mršte na sivom, živom zidu, nepomičnim stolovima, prozorima, prigušenim glasovima, vjetrom, poznim noćnim urama, neprisutnim žagorljivim pticama i mjesečinom. Doživljaji iz djetinjstva najbolniji su i najsnažniji od svih doživljaja u životu. Urezujući se neizbrisivo u sjećanje, oni naš prate na našem životnom putu do groba, kao dragi znanci, koji su pomrli davno, ali u kišnim jesenjim sumracima s vjetrom i daždom ožive iznenada pred našim očima okruživši nas sa svih strana i udahnuvši nam u lice gorak osjećaj prolaznosti i relativnosti svega u životu. »To sublimno, duboko, problematično, nepoznato, tajnovito, dječje u nama, to leži duboko pokopano u tmini naših vlastitih freudovskih i magnushiršfeldskih kompleksa, i to bolećivo sjećanje unatrag i skoro perverzno boravljenje u prostorima našeg mrtvog djetinjstva, jedan je od jakih nagona za usporavanjem brze prolaznosti svega našega u nama. Ta su djetinjstva zamotana u nama kao mali mrtvaci u pelene posmrtnih uspomena, i te su pjesme nadgrobni spomenici jednog dubokog nagona: htjeti trajati« (Krleža o Rilkeu). U ozbiljnoj, žalosnoj dječjoj glavi niču čudne spoznaje i evokacije: zašto su ruke njegove majke hrapave, voštane, teške i izgrižene od luga, a ruke matera njegovih školskih drugova njegovane, mirisne i bijele? Otkuda onaj skroviti, tjeskobni, neizrecivo ponižavajući, prosjački miris uboštva i bijede u njegovu vlažnom, starom kaputu, koji se isparuje (u posljednjoj klupi) u ugrijanoj školskoj sobi sa živim vukovima, risovima, lavicama i šarenim, raskošnim geografskim kartama po mrtvim, sivim zidovima, kad kaputi učiteljeva i bilježnikova sina što sjede u prvim klupama, tako lijepo i radosno mirišu na čistoću i novinu? Sinoć je opet, vraćajući se iz dućana kući, gazio do koljena žutu, mutnu vodu, koja je poplavila cijelo selo, pa ga sad noge

neprijatno bride pod klupom, u koju je malo prije urezao svoje ime i nad njim ime jedne male, plave djevojčice, s kojom svako poslije podne zajedno čuva goveda na livadi pod vinogradom. Toliko strašnih pitanja, tuga, veselja, želja i nada raste oko djeteta, koje sluša trepet toplog ptičjeg srca u svom dlanu, ili strepeći od unutrašnje jeze, radosti, i očekivanja gleda prednoć kroz gusto granje i lišće vrbika kako se na plićini kupaju gole djevojke pažljivo držeći u rukama teške, velike, tople, bijele dojke i vrišteći kad bi stale u vodi na staklo ili na zmiju. Stvarnost se isprepliće s iluzijama, a sunce sije zlatne medalje i dukate po hladovini pod mostom, gdje raste bujan korov i divlje bazgovo i ljeskovo džbunje. Dijete ide, šuti, misli, pita, traži, zove, moli, plače, pjeva i viče, a istina sja tamna i nedohvatna u daljini pred njim, i glava je trudna od zaboravljenih obećanja, od zimskih kiša i snjegova, koji su padali po njoj, od briga, misli, rebusa, paradoksa, apsurda i pitanja, na koja mu nitko ne može odgovoriti.

Poetska interpretacija djetinjstva Dragutina Tadijanovića ima svoje posebno mjesto u našoj književnosti. Bez obzira na jalovu oficijelnu dječju književnost, koja se još uvijek u devedeset i devet procenata nije uspjela osloboditi šturog i praznog diletantizma, kod nas je o djeci pisano razmjerno malo i s različitim uspjehom (Nazor, Krleža, Begović, Andrić i Perković između ostalih). U to pretežno psihoanalitičko i lirsko evociranje djetinjstva, u kojem ima upravo dragocjenih mjesta, ili analizu postanka sebe i svog lirskog talenta, s vizijama budućih književnih stremljenja i ostvarenja, kroz retrospektivno proživljavanje svojih mladih i najmlađih dana, koji su bitni i kobni za kasnije definitivno formiranje zrela umjetnika (Nazor), Tadijanović je unio jedan nov ton i novo lirsko poglavlje. Pošavši od ljupke i tople idile najranijih dječjih zanosa i ljubavi svojih prvih lirskih knjiga (ciklus »Zaljubljeni dječak«) koji su puni suptilne lirike i osebujnog pejzaža, palete, muzike i rječnika:

Sjedim sâm u dolini, na travi. Tužan.
Znadem
Da se ti na ravni zabavljaš — s njim.
Od radosti, smješkaš se besprekidno.

Volim te!
Zar da se uspnem na ravan?
Tebe bih vidio.

Ti?
Okrenula bi svoju zlatnu glavicu
Od mojih pogleda.
Sjedim sâm u dolini, na travi. Tužan.
(Sam)

Tadijanović je poslije opsežnog, višegodišnjeg lirskog opusa, koji svakako spada među ono najbolje i najozbiljnije što je kod nas u lirici stvoreno, objavio zbirku pjesama o svom ratnom djetinjstvu, »Dani djetinjstva«, koja pored intimnog, autobiografskog karaktera, nesumnjivo vrlo značajnog za autora, obogaćena tom intimnom iskrenošću, obuhvata u širokim freskama djetinjstvo cijelih generacija. Zato su »Dani djetinjstva« zbirka koja nije samo Tadijanovićeva, iako ju je on napisao. Kroz te tvrde, naoko neelastične i spore stihove, ali pune suptilne unutrašnje muzike, koja je bitna za Tadijanovićev pjesnički izraz, uz koji je organski vezana, govori život u različitim oblicima, uvijek neposredno i dinamično, ali ne bez izvjesne bizarnosti. Nova knjiga nalik je na novi prozor na kući u vedro, šumno jutro. Ta Tadijanovićeva kuća, na kojoj je otvoreno mnogo prozora, stoji hladno i ravnodušno na kiši suvremene lirske inflacije. Djetinjstva brojna i prerazličita defiliraju kroz »Dane djetinjstva« na vjetru života, koji nas sve goni u borbi za hljebom: zimska jutra s ozeblom djecom i mrazom (»Ledeni kurjak«), kišna predvečerja s poklanim golubovima i prašnim mrakom u crkvenom tornju na brdu (»Kiša u predvečerje«), djevojčice na dudu i šumskoj hladovini s magičnom tajnom spola, koju nose skrivenu u sebi (»Djevojčica i ja«), ili topla dječja erotika oplemenjena tugom (»Nosim sve torbe, a nisam magarac«), odnos prema školi, prema siromaštvu, prema apsurdu i zločinu rata, prema lažnoj utjehi molitve, koju dijete još ne razumije, ali sluti (»Da sam ja učiteljica«, »Računska zadaća«, »Hoću li ući u sobu gdje je sag«, »Moja baka blagosilja žita«, »Dopisnica

na ratište«, »Mladež domovini« i »Danas trideset i pete«). Od trinaest pjesama ove zbirke prvih dvanaest slika različite dječje brige, pitanja i radosti, a trinaesta protest čovjeka (u prvom redu č o v j e k a) zbog otrovana djetinjstva. Zato ova knjiga prelazi okvir ličnih doživljaja, te postaje ispovijest i savjest dječjih generacija, naročito onih novih, koje čeka možda još krvaviji put od onog kojim je išla Tadijanovićeva dječja generacija. Nešto svoje, toplo i prisno, nalazi svaki čovjek u ovim tako ličnim i tako naglašeno subjektivnim Tadijanovićevim pjesmama, i to je jedna od njihovih najvećih vrijednosti i odlika. Kroz ličnost one su zahvatile i izrazile cjelovitost, kroz subjektivnu bol opći ljudski bol. Tadijanović ne protestira samo zbog sebe i za sebe; on protestira za svu djecu koja su proživjela njemu slično djetinjstvo. Protestirajući, njegov glas dobiva težinu biblijske opomene i kletve:

Čuti (srce) u samoći kad naviru uspomene
Al danas treba da izađeš
iz osamljenosti
i krikneš

Razlupaj kutiju uspomena
trči na raskršća

K tebi dopire ubilački zveket
preko razlivenih voda u maglama

Prije nego što uzmoraš ostaviti
srp kojim žanješ
trči na raskršća i krikni

Neka te čuju žute šume
i teške crne oranice
i lastavice i dimnjaci
i neka te čuju koji bez prestanka oštre
noževe za klanje
neka odjekuju doline
nek se zaljuljaju vrhovi

Trči na raskršća u zlatnosti sunca
trči
trči
krikni
razlupaj

(Danas trideset pete)

Ti stihovi bez naivnog socijalnog bunta i forsiranog aktivizma, koji se iživljuje u riječima i frazama, govore protiv militarizma i imperijalizma, protiv lažnog mesijanizma i pacifizma naših dana, tako karakterističnog za poratne evropske kataklizme i diplomatske ili imperijalističke sukobe. Otuda toliko satire i toliko bola u ovoj knjizi (»Moja baka blagosilja žita«, »Dopisnica na ratište« i »Mladež domovini«). Kroz pjesmice, koje u obliku novele prikazuju jedan mladi pun sublimnih osjećaja i briga život na selu, u ratnoj pozadini bez oca, koji krvari u dalekim, nepoznatim zemljama za tuđe dobro i tuđu slavu, ta satira, pomiješana s humanizmom, pojavljuje se u različitim fazama:

Zašto se baka nije molila Bogu da nas oslobodi vojske
prije nego što je tata otišao u rat? Baš su želi žito
na Lazinama, kad se čulo: Mora se u rat! I on je
otišao sa srpom kući da se spremi. Bog i moja baka,
oni se jako vole: On bi sigurno čuo baku, jer se ona
njemu uvijek moli, i napamet, i iz crnog molitvenika

(Moja baka blagosilja žita)

Naivno ali puno optužbe na život, koja je to strašnija što je naivnije postavljena, dječje pitanje ostaje bez odgovora, jer nema tko da odgovori na nj. Ili ova sjajna dječja nestašnost, koja je tako psihološki bliza:

Sad ću baš da izbrojim korake
Koliko treba da načinim s križem,
Dok baka prevrne list u molitveniku.

(Moja baka blagosilja žita)

Tko bi mogao objasniti djetetu sve te kontraste i sve strahovite paradokse života, kojim živimo? Ne postoji u našoj književnosti mnogo pjesnika i pjesama, u kojima ima toliko tople ljubavi prema ranjenom ocu kao u Tadijanovićevoj pjesmi »Mladež domovini« koja je malo savršenstvo svoje vrste. Kobni i tužni motivi sudara s okrutnom životnom stvarnošću ređaju se kroz »Dane djetinjstva«, koji predstavljaju nov, ozbiljan i osebujan prilog našoj ratnoj književnosti.

Tadijanovićev pjesnički izraz jedar je i sočan, sav u vrlo suptilnim metaforama, koje se ne smiju zamijeniti s običnom metaforom (toliko profaniranom u posljednje vrijeme u našoj lirici), pun je toplih slika, opisa, dječjih zebnja i nemira, što mu međutim ne smeta da bude koncizan. U »Danima djetinjstva« on je ostvario jedan novi primitivizam: dječak govori kroz tu knjigu, koja je jedina svoje vrste u našoj književnosti, formalno i sadržajno, svojim rječnikom i svojom frazeologijom o svojim mislima, tajnama, zagonetkama i brigama. I kad dječak zastaje tužan i ogorčen pred problemima, koje ni mi danas još ne možemo riješiti, onda je Tadijanović najsnažniji i najneposredniji, npr. u pjesmama »Nosim sve torbe, a nisam magarac« i »Djevojčica i ja« naročito u ovoj posljednjoj, koja je za mene lično jedna od najljepših pjesama o ranoj dječjoj erotici uopće, samo što mi nije logičan završetak, te mislim da psihološki nije u suglasju s osnovnim tonom knjige, i uopće da psihološki nije dosta uvjerljiv:

Neću da spomenem ime
Kako se zvala —
Djevojčica s kojom sam brao
U šumi lješnjake.

Nabravši puno krilo,
Pred podne, rekoh ja:
Hodi, lezi kraj mene
U hladovinu, u grm.

A ona, zbilja dođe. — Mene je bilo stid
Jer zašto sam se morao zacrvenjeti?
Joj, kad bi to baka doznala!

A sutradan popela se na dud pred kućom.
Htio sam gore pogledati
(baš sam ispod nje stajao),
Al sam se plašio: —
Mogla bi me kako baka spaziti,
Pa što bi onda bilo, mislim ja.

Najbolje će biti
Da grijeh svoj ispovjedim
Velečasnom gospodinu župniku.

One ne samo što znače nov način interepretacije dječje zaljubljenosti u Tadijanovićevoj poeziji (iako su u kontinuitetu s ciklusom »Zaljubljeni dječak«, koji spada među prve Tadijanovićeve pjesme), nego je u tim dvjema pjesmama, a naročito u drugoj, »Devojčica i ja«, forma gotovo savršeno podređena sadržaju. To su rečenice koje zaista govori dijete, i na način kako bi ih dijete zaista reklo, i s tugom i sa strahom, koji je zaista dječji. Sve je tu prirodno, slobodno, nevezano, jednostavno, ljupko i puno, a opet to nije onaj svjesni forsirani primitivizam, koji je silom utisnut u dječja usta; bez obzira na to što skoro sva poezija Dragutina Tadijanovića (ili bar njezin dobar dio) ima u sebi nešto dječje i bezazleno u najplemenitijem značenju te riječi (neobično snažan i subjektivan osjećaj za mrtve životinje u »Baladi o zaklanim ovcama«, koja je jedinstvena u našoj lirici, ili tuga zbog poklanih »možda čak deset« golubova u »Kiši u predvečerje« u ovoj knjizi). Zato su »Dani djetinjstva« u svakom pogledu dječja knjiga, ali ne i knjiga za djecu, jer se to dvoje nikada ne smije identificirati; to su tolika djetinjstva i tolike mladosti prošle kroz ovu knjigu, iako se u njoj konkretno govori samo o jednom djetinjstvu, da je ona postala umna i ozbiljna od mnogih života koji žive u njoj, i strašna od perspektiva koje pruža u zadnjoj pjesmi novoj djeci, što se možda više ne igraju lancem s ornica pod kolnicom i ne beru lišće kupina za čaj »za drage ranjenike« (ako ne beru), ali nose isto tako topla i otvorena dječja srca, kao što je otvoreno i toplo srce koje je napisalo ovu zbirku, brinu iste brige, suze iste suze i strahuju isti strah. Srce je, uostalom, kako je to već mnogo puta konstatirano, jedna od najmilijih Tadijanovićevih pjesničkih riječi i tema, pa i prijatelja i dragih drugova, ako želite.

Tri knjige lirike, koje je dosada izdao D. Tadijanović, s ovom četvrtom dobile su osjetno pojačanje, ne toliko u kvantitetu (samo trinaest pjesama) koliko u kvalitetu. Tadijanović je pjesnik o kome je kod nas dosada pisano najviše od svih naših mlađih pjesnika, i to na razne načine. Ni najnegativniji i najličniji sudovi, koji su uostalom osamljeni i bez značenja, nisu mu mogli negirati novost lirskog izraza, svježinu emocija i pejzaža, neposrednost i iskrenost. Taj naš možda najplodniji i najsubjektivniji mlađi lirik (u ovom slučaju superlativi nisu neumjesni), koji je svoju književnu fizionomiju izradio do u tančine, u »Danima djetinjstva« upoznaje nas s jednom novom fazom svog pjesničkog rada, koja je sve više bliža prozi i koja mu pruža mnogo više mogućnosti za analizu suvremene društvene stvarnosti (njezinih vidljivih i nevidljivih uzroka), koja uostalom nikada nije bila eliminirana iz Tadijanovićeve poezije, nego je u njoj zauzimala jedno od bitnijih mjesta. Prigovori ovoj novoj knjizi ili onima starima u vezi s ovom novom? Za mene lično možda su neke pjesme nešto odviše dotjerane i zato osjetno hladne (koliko god to apsurdno i nevjerojatno izgledalo na prvi pogled), možda na nekim mjestima nisu ostvareni svi efekti koji su se mogli ostvariti (kako ja mislim), ali to u ovom slučaju nije važno. Kritika ove vrste, kao što je ovaj moj osvrt, uvijek je kategorično subjektivne naravi, i to treba uzeti u obzir. Zato ovo nekoliko konstatacija i analiza treba shvatiti kao nacrt za jednu širu i potpuniju studiju lirika Drag. Tadijanovića (ne samo kao liričara djetinjstva), koji ima jednu kod nas tako rijetku odliku da nema gotovo ni jedne pjesme slabe.

Savremenik, br. 7 — 8, god. 26/1937. srpanj-kolovoz, str. 293—295.

KRLEŽINE BALADE PETRICE KEREMPUHA

Prokletu, paklenu, krvavu našu prošlost, koja leži za nama kao ogroman, sramotan i razderan plašt, dao je Krleža u posljednjoj svojoj knjizi *Balade Petrice Kerempuha,* dosada najpotpunije i najcjelovitije. Jedan ranjav, stvaran, otrovan, za naše prilike izvanredno snažan i lucidan talenat rida očajno i bolno kroz ovu knjigu teških, tužnih, krvavih, tipično hrvatskih stihova u staroj kajkavštini, koja im daje autentičan dah originalnosti i neposrednosti. Stotinama i hiljadama godina tekla je po ovoj zemlji, koju Krleža evocira s gorkom ljubavlju i bolom, krv pušeći se u mrazna, studena zimska jutra na hladnom, blijedom suncu svuda po kućama, poljima, šumama i cestama. Krv je bila simbol borbe poniženog i obespravljenog malog čovjeka za slobodu i pogažena čovječanska prava, no krv se nije lila za njegovo dobro, nego za novo ropstvo i bespravlje, koje je morao njom posvetiti. Ništa narod nije imao osim svoga prokletog života, koji također nije pripadao njemu, nego njegovu zemaljskom gospodaru. Otuda toliko krvi u ovoj knjizi koja je sva crvena, teška i strahovita od te krvi i koja trubi kao protestna trublja i traži pravdu koje nigdje nema. Krv, sramotna, bezvrijedna i svima nepotrebna kmetska krv, cvala je kao grimizni ljiljani na grbovima naših i stranih feudalaca, koji su nizali ispred svojih imena prazne, šuplje, sjajne naslove na spomen za junaštva koja oni nisu učinili, a kmet je ostao i dalje kmet i ginuo je, jer je morao ginuti i jer je tako Bog htio, iako je znao da se njegovom smrću ništa neće promijeniti i ništa novo neće desiti. U mračnoj, strašnoj, panonskoj noći bez vidika i bez izlaza, u noći

koju poplavljuje potmuli pasji lavež i krv, koja tromo, bešćutno natapa prazna strništa i prazne, pljesnive, sirotinjske živote, Krleža rida i vehementno, snažno optužuje kroz »Balade Petrice Kerempuha« za svu krv, prolivenu uzalud i za kosti, rasute uzalud tuđim zemljama, za tuđe dobro i tuđu slavu. Sam u sablasnom mraku, kroz koji zjapi strahovita, beznadna i grozna tragika jedne zemlje, koja je živjela za to da drugi žive od nje, na njoj i s njom, sjedi trudan i brižan Krleža na samo jednom ogromnom, svježem, beskrajnom grobu, a po njemu daždi hladna kiša i oko njega teče svuda samo krv. U znaku krvi, rata i prokletstva počinje ova knjiga, za kojom stoje sive, prazne, izranjene kmetske falange i stoljeća užasa, smrti, krvi i pakla.

Vrijednost i značenje pjesnika u Hrvatskoj prikazao je Krleža s jezivom iskrenošću još u »Tužaljci nad mrtvim tijelom A. G. Matoša«, pjesmi koja vizionarno i gorko prikazuje (s jakim primjesama žestoke rezignacije) uzaludnost književnog rada u zemlji koja je cinično dopuštala da umiru njeni najbolji sinovi pred njezinim očima, i koja je od te svoje grobarske uloge, koju je vršila stoljećima i tisućljećima, postala sasvim bešćutna i hladna:

A sve je Njega krčma. Stjeničava soba, graja sajma;
i to je život: stjeničave sobe, mlin mjenica i najma.
Sve kiseljkasto vonja i sve je crna, smradna, nečista pukotina,
a Pjesnik je tu putnik, prolaznik i popljuvana skotina.
I koja korist od srebrnih riječi, kad više vrijedi srebrnjaka stotina?

Kob naroda kome pripadahu nadarila je obilno naše književnike, rano se natklonivši nad njih i prateći ih svuda u stopu na njihovom besmislenom, uzaludnom putu za istinom i ljepotom, dok ih nije otrovala. Bila im je kao mati, koja ih nikada ne ostavljaše, koja im je neprestano dozivala u svijest činjenicu, da su daleko od Evrope, da se nalaze za božjim leđima i da je biti umjetnik za jedan mali narod, kao što je naš, nepotreban i preskup, a malovrijedan i efemeran luksuz, od koga nitko nema nikakove koristi (esej o Kranjčevićevoj

lirici). Pauci su čučali u sobnim uglovima nad njihovim glavama, protezali se, micali obrvama, pjevušili i lizali usnice, spremajući se na svoj pobjednički hod protiv čovječanstva.

O, kako su teške strofe, ko zemlja na olovnoj lopati,
U svakoj smo pjesmi počeli
vlastiti grob svoj kopati.

(Tužaljka nad mrtvim tijelom A. G. M.)

Pauci su bili sivi, lakomi i proždrljivi, uvukli su se u mrak i čekali da dođe njihov čas, a pjesnik je nosio krvavu glavu i strepio od sutrašnjice koja je zjapila pred njim kao otvoren grob.

Nesumnjivo naš najhrvatskiji i najhumaniji pisac (koje bi od ovo dvoje trebalo staviti na prvo mjesto i dati mu prednost, to je teško odrediti, no možda to nije ni potrebno), a patriotizmom, koji je pun samooptužbe i bola, s ljubavlju za domovinu, koja je kao bolest (poznati, malo sentimentalni, ali stvarni i krvavi Cankarov lajtmotiv o domovini koja je kao zdravlje), u zemlji u kojoj su biskupi, u ime Boga, klali pobunjene seljake i vješali ih po desetero na jednu krušku, i u kojoj je svaka stopa zemlje blagoslovljena sirotinjskim suzama i krvlju, Krleža osjeća svoju samoću i prazninu oko sebe, koja se sprema da ga uguši. U *Baladama Petrice Kerempuha* ustao je on hrabro u obranu onih kojima je sve oduzeto, obeščašćeno, osramoćeno i popljuvano. Napisao je knjigu pjesama, koja, bliska starim kronikama, bugari o jalovoj, prokletoj sudbini kmeta koji nije nikada upoznao pravdu. Roneći u nju i u tužne sudbine, koje defiliraju kroz nju i koje se sve stapaju u jednu zajedničku, kolektivnu sudbinu, čovjek osjeća kako mu se usta pune gorkim, ljepljivim talogom protesta, koji raste velik, silan, glomazan i težak kao život. To je najjači dojam koji ostaje poslije čitanja *Balada Petrice Kerempuha.* Čovjek je progovorio, sav je u ranama i krvi, nosi svoju bol sa sobom kao krvavu, odsječenu ruku, onaj isti čovjek koji je kasnije procvilio i protužio, zgažen bestijalnom šapom rata, na stranicama *Hrvatskog boga Marsa* i u kome je

Krleža našao svoju krajnju i konačnu domenu: kroz čovjeka pošavši u borbu za čovjeka, za koju se žrtvovao:

Gdo plašča nezna z vetrom obarnuti,
more kak sveča na vetru vtarnuti.

(Petrica i galženjaki)

Njihov donekle epigramski, harlekinski duh ne oduzima ovim stihovima težinu i snagu, nego je čak potencira. Zar je to potrebno naročito dokazivati?

Bijedu malog čovjeka o kome nitko ne vodi brige Krleža je u cijelom svom književnom opusu prikazivao na jedan naročit, osebujan način, koji ga izdvaja od naših ostalih književnika, i to izdvajanje ide nesumnjivo u njegovu korist. Onaj tužni, britki, beznadni osjećaj osamljenosti, kad je čovjek svjestan toga da ništa nema i da nikada ništa neće imati, da nikome nije stalo do njega i da mu nitko neće pomoći; da je on samo jedna kap vode u moru, čija se prisutnost ili odsutnost uopće ne osjeća. Pet »Pjesama o bijedi« iz *Knjige pjesama* na sasvim novi način u našoj književnosti interpretiraju bijedu. U *Povratku Filipa Latinovicza* prošao je »jedan blijedi čovjek sinoć kroz Kostanjevo. Psi su za njim nanjušili žvepleni trag. Opasni su ovi nepoznati blijedi prolaznici u sumraku! Ili su tati, ili grabancijaši, švarckinstleri!« Ostaje tako iza čovjeka siromaha i stranca kužan, sumnjiv, nečist, opasan zadah gladi i siromaštva, po kome ga odmah svuda prepoznaju. Psi ga nanjuše već izdaleka, ljudi odmah zatvaraju vrata pred njim. Sramotan žig uboštva utisnut mu je na čelu. U *Baladama Petrice Kerempuha* lutaju putovima, na kojima nema nikoga, ti prokazani, bezdomni, s leprom u duši i bijedom u oku, ozebli i gladni stranci i ruže u prvi mrak očajno na vratima:

Al biti gol, kak goli bažolek,
pod jaslicam, kadi su oslek i volek
jedina peč, kak marhenjska sapa,
i biti bos, kak bosa capa,
a nemat niš neg bogečkog ščapa,

gledat na nebu mlaji serp,
kak gnjili canjek zamotanjek,
od osmujenih cunj i kerp,
i biti kakti samec pes
bez domovine, bez penez,
i na te laje saki pes,
pandur za petom, Herodes,
biti fačuk i smujin sin,
tega je preklel sam Gospodin!
Temu je sam Belzebub i stric i vujc,
stric vujc.

(Stric vujc)

Bosjačka i prosjačka, samotna i sramotna, ružna, dužna, tužna i kužna bila je čitava naša prošlost, koja nije bila »predziđe kršćanstva«, nego jedno veliko, strašno groblje, u kome su hrvatski narod podjednako klala i pljačkala njegova gospoda, kao i Turci, čak su Turci bili mnogo čovječniji i plemenitiji u tome. Da je to istina, dokaz je taj što su naši kmetovi bježali od »svoje« (takozvane narodne, hrvatske) gospode, magnata i prelata, Turcima, gdje im je zacijelo bilo bolje. Učestale seljačke bune, od kojih su neke, kao ona Gupčeva, bile ogromnih dimenzija, još su rječitiji dokaz za to. U zemlji je bilo nekoliko povlaštenih porodica, koje su imale svu vlast i sva materijalna dobra u svojim rukama, a narod je skapavao od gladi i zime; zemljom su putovale turske i gospodske pljačkaške horde, jašila mu je na leđima carska soldatska i sifilitični španjolski i njemački oficiri, na drveću je vjetar njihao gole kosture obješenikâ koji su se usudili pobuniti protiv legalne vlasti i protiv postojećeg poretka:

Kervavi Fašnik joka od Klanjca na celjski breg,
zažvaleni kak marha, gladni kuružnjaka,
po snegu blodiju muži, bubenj mertvečki ruži,
znoreli šent z dijabli čarnu mašu služi..

(Kronika)

Teške su i mračne te Krležine kronike, crne od krvi koja curi po njima i iz njih. Nije potrebno specijalno isticati na ovom mjestu, jer je to već do sada mnogo puta istaknuto i dobro poznato, kako je kod Krleže neobično razvijen osjećaj sudbinske težine prolaznosti i uzaludnosti našeg života u suvremenim okvirima. Sva njegova poezija i proza puna je predsmrtnih vizija, blizine smrtnog dodira, jalovosti našeg života u poredbi s tihim, plodonosnim i samozadovoljnim životom stabla i s mijenom oblakâ nad nama. Pronose seljaci svoje proklete živote, a duboko u njima vrije revolt i saznanje o društvenoj izopačenosti i hijerarhiji, koju izjednačuje samo smrt:

Kopriva mu črez levo oko raste,
mozul do mozula, a krasta do kraste —
Kaj ima od tega da se je kinčil zlatom?
Daj mu po glavi generalkvartirskoj
s turopolskom lopatom.

(Pogrebna pesem pilkov pod Siskom)

I to je ono bitno u *Baladama Petrice Kerempuha:* smrt je ta čije se prisustvo svuda osjeća, smrt je najvjernija kmetska drúga, koja ne pravi razlike između njega i gospodina, smrt, rat, krv, rane i opet krv. Strašan je osjećaj da za čovjeka siromaha nigdje nema pravde, ni na ovom, ni na onom svijetu, da je siromahu uglavnom svejedno, bilo ljeto ili zima, dan ili noć, smrt ili život, jer njemu nikada nije dobro. Snažno, prosto i neposredno govori o tome cijeli niz pjesama u ovoj rijetko dobroj i dragocjenoj knjizi: »Baba cmizdri pod galgama«, koja sigurno nije nenamjerno ispjevana u obliku soneta, toj najzatvorenijoj pjesničkoj formi; »Sectio anatomica«, s jetkom spoznajom nepostojanja Boga; »Komedijaši«; »Bogečka«; »Kronika«; »Pogrebna pesem pilkov pod Siskom«; »Verböczy«; »Khevenhiller« i dr., a naročito »Keglovichiana« i »Lamentacija o štibri« posvećena Pavlu Štosu, horvackemu vitiznancu, ki kipa domovine ni spoznal ni prepoznal«, pored pjesme »Na mukah« sigurno dvije najbolje pjesme u zbirci.

Sarkastično-jednak, ciničan i bolno-gorak Krležin stih nemoguće je reproducirati, a da njegova neposrednost i dinamika ostane neokrnjena. »Lamentacija o štibri« je dokumenat, sadržajniji od cijeloga romana, izvanredno virtuozno pisan. Pjesma »Na mukah« počinje sa stravičnom, jezivom intonacijom:

Karv, ta slana, kmetska, stubičanska karv,
ta čarna, čerlena, vonjhava, gosta karv,
zakaj cur ta gluha, masna, slepa, strahotno mlačna karv?
Kmična, glᵋboka, čemerna, kam, zakaj kiple kri?

To su stihovi, koji se nikada ne mogu zaboraviti i koji slikaju historiju u jednom sasvim drugom svjetlu. U svojoj jednostavnoj, strašnoj optužbi oni sadrže više strahota, nego cijela jedna knjiga o zvjerstvima pobjednika gospode nad pobijeđenim i decimiranim seljacima (u konkretnom slučaju Engelsov *Njemački seljački rat*). Njihov umjetnički oblik (ako se tu može govoriti o umjetničkom obliku u onome smislu kako o umjetnosti pišu književni teoretičari, a koji nije uvijek zaista umjetnički oblik) savršen je. Običaj je da slabi slikari, kad žele u naslovu knjige koju ilustriraju prikazati kako joj je krvav sadržaj, rišu na koricama plamena, krvava slova i krvave kaplje pod njima, koje cure iz njih. Krležini stihovi, bez svih tih neukusnih, pseudolikovnih i lažno dekorativnih ukrasa, zaista su puni krvi, i ona curi iz njih, kao iz otvorene rane, nevidljiva i neprimjetna, ali potpuno stvarna i živa:

Kervavi glasi, senje, vetri, mesečine, branje,
Turčin, Varažlin, Kanjiža, klanje, same klanje...
Kosjere, balte, Beč, kervavi Beč i Drava,
Ljubljana, Celje, Sotla, Dunaj, Kupa, Sava,
kak barjak banski na poplavi plava
kervava kmetska glava.

(Na mukah)

Cijela ta pjesma »Na mukah« je jedno strašno, grozno svjedočanstvo koje vrišti od užasa. Mračno lice historije, zatvoreno za buduća pokoljenja, rasporio je Krleža kirurškim nožem. Pokazalo se da je trulo, otrovno i pljesnivo, da zaudara kao lešina i da je potrebno oprati ruke poslije svršenog čina. Već otrcanu Ciceronovu krilaticu, za koju nitko ne zna osim historičara i u koju nitko ne vjeruje, pa ni oni sami, da je historija »svjedokinja vremena, svjetlost istine, život uspomena i učiteljica života«. Krleža je oštro demaskirao i demantirao. Možda je to preslobodno rečeno, možda je nije demantirao, ali okrenuo joj je žalac na drugu stranu, prema njoj samoj. Sablasni zimski nokturno, šupalj, hladan, piskav plač vjetra, mutna svjetla u magli, zelena kapa plinskih fenjera, koje je zamotao snijeg u toplu vunu. Gorak nokturno, kad je čovjek sam i kad duboko u njemu vrišti zaklana istina i mrtva etika, parajući krhku lupinu mozga, pred kojim mračno puca ambis:

V kmici, v pivnici, brez ikakšne luči,
čul se je veter kak v praznini huči,
z kervavimi nokti v drobu, v mozgu, v žuči,
zalajal sam kak samec, kervavi pes vmiruči.

(Planetarijom)

Visoki umjetnički kvalitet ove knjige upozorava na sasvim nove vidike i sasvim nove kriterije u našoj književnosti. Ako pođemo od činjenice da su Nazorovi »Hrvatski kraljevi« bili za našu predratnu nacionalističku omladinu umjetnički i patriotski credo (kao npr. četvrt stoljeća prije, doduše u nešto manjoj mjeri, Šenoine povjestice i historijski romani), Krležine *Balade Petrice Kerempuha* nov su korak naprijed, novo u povijesti naše književnosti i novi putokaz za budućnost. Bilo bi neukusno tražiti od njih da budu ono što su *Hrvatski kraljevi* bili za svoje vrijeme. Mnogo više od toga, one su novum, isto tako za historiju, kao i za literaturu: prva beletristička knjiga kod nas, koja ne gleda našu prošlost kroz prizmu udžbenika za srednje škole i u interesu feudalnih ugnjetača naroda, koji nisu stvarali historiju i koji nisu i ne mogu biti sastavni dio našeg naroda. Prva knjiga koja revolucio-

narno stavlja stvari na svoje mjesto, potvrđujući na taj način ponovo Gauguiunovu misao da »u umjetnosti ima samo revolucionara i plagijatora«. Čovjek je dobio riječ i popeo se na tribinu.

Interesantan je Krležin odnos prema Hrvatskoj, o kome je već bilo govora, a napose prema Podravini, koju on doživljava kao Brueglovu Flandriju za španjolske okupacije. Jesenjina je beskrajna ruska ravnica i ždrijebe koje trči kroz stepu za vlakom inspiriralo za pjesmu (jednu od najboljih njegovih pjesama) o pobjedi tehnike nad prirodom, i kod toga se u njemu javila tiha sjeta i nostalgija. Rilkeu je, kao vječni simbol beskrajnosti i nesavladljivosti prostora, ostala u svijesti slika konja koji, neobuzdan, juri ukrajinskim stepama. U svom eseju o lirici Andrije Adija *(Knjiga eseja)* Krleža je precizirao sliku madžarskog lirskog pejzaža, kako ju je vidio i doživio Petöffi. (Depresija nepregledne ravnice, na kojoj se čovjek osjeća izgubljenim u tihim zimskim noćima, kad prši snijeg, a netko se u daljini miče sa svjetiljkom, ili glas zvona što umire u daljini i gasne u pusti, kružeći kao ptica oko kakve stare, otrcane zaboravljene krčme«). U istom tom eseju (jednom od najboljih njegovih eseja, koji je inače, iz nerazumljivih razloga, ostao dosta nezapažen, iako se u njemu nalazi mnogo vrlo interesantnih podataka za razumijevanje Krležine poetske ličnosti, koja se iskristalizirala i razvila mimo postojeće zakone, podataka koji bi, u jednom izvjesnom vremenskom razmaku, mogli imati autobiografsku vrijednost) Krleža definira pojam Adijeve Hunije, kao i paralelno s tim Blokove Skitije. Korak do Krležine Panonije (ili Hrvatske, i jedno i drugo je ispravno) otuda je vrlo kratak. Sve te različite komponente kliju u pjesniku šutljivo i mudro, dok ne provale kao oluja. O Panoniji je, na sasvim drugi način i iz sasvim drugih pobuda, pjevao i Vidrić, no više je nego očita razlika između njega i Krleže koji stoji baš na suprotnom polu. Ono što je za Vidrića bio centar interesa Krleža apriorno otklanja, a kad se služi njim, onda mu je to samo objekt; nikada subjekt i nikada ono bitno. Pošto je njegova razvojna krivulja odmah iz početka (već u prvim ekspresionističkim dramama i pjesmama, koje su imale romantičku podlogu) oštro gravitirala prema satiri koju je osjećao kao najsrodniju, suprotnost između njega i Vidrića ne treba dokazivati, naročito ne treba dokazivati humani, kritički, analitički i uza svu revolucionarnost pretežno reformistički ton Krležine poezije. Različiti dojmovi, a pogotovo dojmovi iz djetinjstva, koji se podsvjesno, često i protiv naše volje, javljaju u nama cijelog života prate nas do smrti, asistirajući kod svakog našeg čina, formiraju umjetnikovo gledanje na život i na književnost. To su stalni pratioci pjesnikâ, koji uvijek idu za njim u stopu, vjerniji od sjene čovjeka iz Chamissove balade, koji je svoju sjenku prodao đavolu. U predgovoru Hegedušićevim crtežima »Podravski motivi« Krleža je koncizno formulirao svoje gledište na našu političku, a s njom književnu i općekulturnu stvarnost posljednjih godina prošlog stoljeća, koja je dovela do tadašnjih, pa i današnjih, političkih i književnih previranja, i u kojoj je centralnu ulogu igrao Ante Starčević, čiju uspomenu i značenje Krleža evocira vrlo toplo i karakteristično:

»I koliko god to paradoksalno izgledalo, ipak je istina: najlucidnija naša glava koja je našu stvarnost promatrala s najpreciznijom pronicljivošću i koja je toj stvarnosti dala slike za jedno čitavo stoljeće književno i govornički najplastičnije, jest glava staroga Ante Starčevića. On je bio čovjek koji je jasno gledao našu bezizlaznu krivuljaču i braneći žlicu našeg mora i stopu gladnog našeg primorja od madžarske grofovske bagre, on je kroz nekoliko decenija pljuvao po našim pripuzima, šuftovima i huljama, po nitkovima koji tjeraju našu »seljačku marvu« do brsti trnje, pod tuđinskim, sramotnim mađarskim i bečkim zastavama. U sveopćem našem bezglavlju i bezakonju devetnaestog stoljeća, između naše bunjevačke dogmatike, krpâ, zakrpa, prikrpa i sveopće kulturne krpljačine, mučen ubitačnim slutnjama, Starčević je gledao madžarske prepredene tate slobode, urotu naše gluposti, kršćenu našu dijetenklasnu živinu, nakot, blago, marvu i prokletu pasminu našeg prošlog stoljeća u magnatskim surkama, gdje prodaju naše interese za bijedne peštanske štipendije, a kao Starčević tu našu stvarnost nije gledao tako jasno ni jedan naš umjetnik onoga vremena.«

»Sve je to kod Starčevića ostala verbalna pobuna jednog državnopravnog, jednostranog, manijakalnog, saborskog go-

vornika, ali da je on, promatran iz današnje retrospektive, jedini temperamenat i jedina glava koja je umjela da se izdigne mjestimično do proročke snage jezičnog izraza, to je razumljivo. U mračnom klupku samostalaca, praktičnika, domorodaca, rodoljuba, ilira, nazovipoštenjaka i narodnjaka, u sveopćem siromaštvu, pokvarenosti, žalosti, pijanstvu i bijedi madžarskog robovanja, pun gnušanja i gađenja nad tim trubilima što črčkaju gluposti pod naoblačenim madžarskim nebom, zaglušen od govedarskog čavrljanja naših otimača i lopova u plemićkoj surci, on je gledao naše sive, smrdljive dronjke stvarnosti jasno i u tom čehanju cunja našega prošlostoljetnoga politikanstva, on je prezirao sve povukodlačene fantome naše stvarnosti i taj svoj prezir izražavao glasno i smiono decenijama.«

Posljednja balada Petrice Kerempuha, »Planetarijom«, s motom iz Jurja Habdelića, jedna on najinteresantnijih pjesama u knjizi, iako sasvim didaktično-satiričkog karaktera, najinteresantnijih zato jer određuje Krležan stav prema aktuelnim političkim problemima u bližoj i daljoj prošlosti, prema ilirizmu, Križaniću, Supilu, Starčeviću, Štrosmajeru, Mažuraniću i dr., sve na vrlo vehementan, dinamičan, pun i plamen način, apostrofira također Starčevića, ali mnogo određenije i žešće, konfrontirajući ga sa Štrosmajerom, a posredno i s ilirizmom:

I biskupa Štrocu sam videl v megli,
kak babu na loncu, gde sedi na cegli.
I bana Mažurana z bekenbarti sivi,
nigdar ne zgine kak ban gdo jenput živi.
I Starog sem videl v tej kervavoj megli
kak Stari s virgjinkom pod krovom sedi.
V đakovečku meglu, v gornjogradsku meglu
za dimom dim kadi.
Dok biskup Štroco v tenji đakovečke geste,
pod toplem krovom biškupske sijeste
gladnog muža hrani s »nafarbanom Toskanom«,
pod črlenom lampom, pod Khuenom banom,
v gunguli, z cigarom i z madžarskem duhanom,
pod črlenom lampom Rada, Zakona i Reda,

Stari se punta i Stari pljuje
na biškupsku »žlicu duševnog sladoleda«,
s kojom biškup Muža nahraniti gleda...
Stara, posteklela korenika se ne da!
Nigdar ne bu v megli Spomenika imal
kaj nigdar neje s klimavcima klimal.

Ilirizam Krleža mrzi, optužujući ga da je uništio jedan živi jezik, koji, po Krležinu mišljenju, predstavlja ogroman kapital za nas, i za koji veli u »Planetarijomu«.

V megli sem videl, videl sem v megli:
seh križneh putov konec i kraj...
V meglenom blatu, v pogrebnom maršu,
otkod nas nigda več nebu nazaj,
Ileri kak pilki, faklonosi,
zaškrabani dijaki, larfonosi,
pokapali su paradno starinsku reč: KAJ.
Kak zvon je KAJ germelo,
kak kres je KAJ plamtelo,
kak jogenj, kak harfa vekomaj,
a oberpilko v gali,
s pogrebnom faklom v roki
med ilerskim fanti,
mertvečkemi snuboki,
španceral se
Doktor Ludwig von Gay.
Cinkuš je lajal v megli golgotski,
pokapati smo znali furtinavek gospocki.

Ta je Krležina mržnja prema ilirizmu pjesnička, impulzivna, ekpslozivna. Ona se zamjećuje iz čitave knjige, i svuda je beskompromisna i nepoštedna. Ilirska politička nelojalnost (slučaj Gaja naročito) i prevrtljivost, apsurd njihova učenja, kako ga Krleža vidi, sve mu je to dalo dovoljno prilike da ih pažljivo raščlani i osudi. Nesumnjivo je da »Planetarijom« kao pjesma zaostaje dosta za ostalim baladama u knjizi, ali kao tumač Krležinog gledanja na našu literarnu zaostavštinu

prošlog stoljeća, ta je balada, koja nije balada, nego pamflet, vrlo dragocjena i moglo bi se reći najvažnija u knjizi. Kolika je Krležina ljubav prema kajakavštini (živom jeziku, u kojem je sadržan žilav otpor naše zemlje i naših ljudi protiv tuđinskog i domaćeg despotizma i protiv bezbrojnih nepravda, okrutnosti i zala, kojima ih je dragi Bog nadario), može se vidjeti u daljnjem toku »Planetarijoma«, koji obasiže oko trideset stranica i koji predstavlja neke vrsti retrospektivnu viziju (koliko god to paradoksalno izgledalo na prvi pogled s obzirom na verbalno značenje pojma) naših političkih mijena i zbivanja, kako su se prepletala do skorih dana. Indirektno, glorificirajući kajkavštinu, Krleža tangira i Domjanića zbog njegovih sladunjavih, bolećivih kajkavskih štimunga, koji su pisani knjiškom, neživotnom, iskonštruiranom kajkavštinom i koji organski ne odgovaraju duhu kajkavštine, koja je jezik Gupca, Gregorića i Pasanca, jezik buntovnika, protestanata i siromaha, a ne jezik propalih šljivara, sentimentalnih spahijskih djevojaka i usidjelica koja žale za minulom mladošću. To su sigurno dosada najtoplije pisani stihovi o jednom jeziku, koji je službeno proglašen dijalektom i herezom, i kome svi na svaki način hoće da zatru trag, a on ipak živi, buja i ne umire, nego se obnavlja i pročišćuje, da zablista iznova u svojoj punoj snazi i ljepoti:

KAJ žuhko je, ne ferfla, ne berboče,
z gingavem ciglama hiža podzidana zgledi.
KAJ nigdar slatka, stara frajla bila ni,
vekomaj truca KAJ, KAJ cvili i joče . . .

Pogotovo je oštar prema Preradoviću, i ta njegova oštrina nije ni nova, ni nepoznata (prije *Balada Petrice Kerempuha).*

Reč kajkavska pred nami je pokran, prazen grob,
znuternja kervava, razvudenje, drob . . .
»Ak pjevat vam se hoće, a sami ne znate kako«,
pjevajte kajkavske Riječi staru kajkavsku kob!

I to nije samo kritika Preradovića i obračun s Preradovićem, koga direktno satirizira i negira citirana strofa, nego obračun Krleže s čitavom našom književnom tradicijom, s kojom se on već bori godinama, a skoro i decenijima. Nezdravom, bolesnom, otužnom i gnjilom tradicijom, koja koči književnika i zadahnjuje ga svojim trulim, ustajalim, nakiselim i otrovnim zadahom. Obračun, koji predstavlja logičan nastavak njegova poznatog pamfleta iz »Plamena«, »Hrvatska književna laž«, eseja o Jurju Križaniću, našem don Kihotu i Hamletu, Supilu, Stjepanu Radiću, Josipu Račiću i dr. Nad grobom kajkavštine Krležine su optužbe »žuhke ko kaj«, teške i (po konvencionalnom sudu) neučtivo direktne. Parafrazirajući poznatu Gundulićevu strofu (možda prije epigram?) o »kolu sreće«, Krleža je također »neobazrivo« direktan (»Planetarijom«). Krleža govori u obranu čovjeka, on ne moli, nego traži, češće apodiktički tvrdi nego dokazuje (zar je umjetnost pledoyer?), češće vrijeđa i mrzi nego hvali i voli. Njegove su geste odsječene, kratke i lucidne. Bljesnu, ali se odmah ne ugase. Još dugo tinja za njima žarka rumen, kao da je netko ostavio za sobom krvav trag. Kao da je kmet prošao s barjakom u ruci, s kosom i sa sjekirom, a onda se vratio natrag polako, krvav, obezglavljen, bez ruku i bez nogu. Valjala ga je nabujala voda udarajući njim o obale, na kojima su bubnjali doboši, silovali vojnici blijede, uplašene kmetske žene i djevojke, gorjeli krovovi, jaukala djeca, a biskup Drašković i grbavi, pijani podban Gašpar Alapić brisali krvave ruke o ljubičastu svilu svojih magnatskih surka. Sunce pozlaćuje Tahijev nadgrobni spomenik, a na kmetskom grobu nema spomenika i nema cvijeća:

V stubičkoj kripte kervavi Tahi spi,
pod oklopom vitez, taj peklenski pes,
a ima spomenika, kaj imel je penez!
Za Pasanca, za Gobca spomenika ni,
za petsto tikvi muški, na stubičke kruški
kaj zibljeju se si.

(Planetarijom)

Ako je Gorki plakao nad Jesenjinovom pjesmom »Crni čovjek«, kao nad grobom pjesnika koga je zgazila revolucija, kako je težak, gorak i mračan plač Krležin nad sudbinom Jurja Križanića i Supila, nad besmislenošću sirotinjskoga života, nad teškom tragikom ovog naroda, kojega je progonila njegova fatalna, prokleta kob.

Može se na *Balade Petrice Kerempuha* gledati s različitih gledišta, kroz prizmu različitih, čak i među sobom disparatnih ideologija, ali odreći im njihov hrvatski i humani karakter (u najplemenitijem značenju tih riječi), to ne može nitko ako ne želi lagati i falsificirati istinu (zar je to nešto nemoguće kod nas?). Književnik, koji je tako pošteno i tako smiono ustao u obranu hrvatskog seljaka, i koji je više napadan nego svi naši pisci zajedno, nosi svoje hrvatsko u sebi, kao skupocjenu, dragu tajnu, krvari za nj i posvećuje ga svojim ranama. Knjiga o Krleži morala bi se zvati *Knjiga humanistu* (ako ikada bude napisana):

I videl sem v megli, v megli sem videl:
Zerinski grof črez meglu kak slepec gre v Beč.
A nazaj ga nebu, a nazaj ga nebu, a nazaj ga nebu nigdar več.
I Jelačića Bana i Gospona Gaja i Njih sem videl bloditi v Beč:
tam buju svoju, tam buju svoju, tam buju svoju popluvali reč.

(Planetarijom)

Samo što to, razumije se, nije patriotizam časa i momentane političke konjunkture, nego patriotizam kritičan, ranjav i bolan, kao što je bolna sudbina naroda u čije ime govori Krleža. Talenat koji je napisao lucidnu ratnu kroniku »Hrvatski bog Mars«, jednu od najboljih ratnih knjiga u svjetskoj književnosti, talenat koji je napisao drame »U agoniji« i »Gospodu Glembayeve« (između ostaloga), talenat evropskih razmjera, kojega guši naša žalosna i jalova suvremena stvarnost, zrači dinamičan i prodoran iz *Balada Petrice Kerempuha,* knjige u kojoj su gotovo svi prilozi antologijske vrijednosti.

To je potrebno reći o Krleži na kraju ovog osvrta, koji ne bi bio potpun kad bi iz njega izostale pjesme »Scherzo«, »Ni med cvetjem ni pravice«, »Samoborska«, »Krava na orehu«, »Ciganska« i dr., a naročito »Kalendarska«, koja predstavlja poglavlje za sebe.

Knjiga *Balade Petrice Kerempuha* izdana je u Ljubljani među edicijama Akademske založbe (može li se ne istaknuti, i nije li bar toliko važno, kao to da je pjesma štampana starom kajkavštinom?). Priložen joj je tumač manje poznatih riječi i fraza, vrlo duhovito koncipiran i redigiran. Opremom (ručni slog, dvobojni tisak, inicijali, mali format i zatvoreni oblik, vrlo ukusan i vrlo seriozan tisak) knjiga i nehotice podsjeća malo na stare, sredovječne (kod nas se srednji vijek, u nekim, nazovimo ih tako, disciplinama, proteže skoro do četrdesetosme, ako ne i dalje) molitvenike, i to je jedna od njezinih naročitih karakteristika. Okvir naslovne stranice donosi reprodukciju drvoreza Ursa Grafa iz šesnaestog stoljeća. Inicijali su uglavnom Holbeinovi, a ostali od nepoznatog autora. Potrebno je još na kraju konstatirati da Krleža nije *Balade Petrice Kerempuha* »ispjevao« na kajkavštini iz želje za bizarnošću, nego iz vrlo stvarnih i umjetničkih razloga što potpunijeg i što detaljnijeg stapanja forme sa sadržajem, kome je na taj način data najadekvatnija vanjština. U njoj uglavnom još uvijek dominiraju sablasni, olujni, apokaliptički Krležini nokturni iz njegove ratne lirike, kad je daleka, potmula pucnjava topova sijala užas po zemaljskoj kugli, a blijedi, neživi ljudi mirisali na mrtvačnice, na rane i na svoje vlastite, otvorene grobove, koji ih gostoljubivo čekahu. To je stara, draga Krležina tematika bezglavosti i apsurda našeg života, kad je duša »sita i lirike i dinamita«, kad u ludoj kući, Evropi, laje krv i smrt i kad nikoga nema da nam reče koju dobru, toplu, bratsku riječ, ni ljudi, ni Boga, nikoga. Od prvoga svojega književnog nastupa Krleža se konzekventno, s ogromnom, natprosječnom energijom i s ogromnim žrtvama, koje bi rijetko tko na njegovu mjestu mogao pridonijeti, bori za novog čovjeka i ne odstupa od toga, a ova je nova knjiga nova karika u tom golemom lancu i nov umjetnički napon, možda jedan od najvrednijih dosada (a svakako najhrvatskiji). Ke-

rempuh, klown i skitnica, komedijaš, obješenjak, bosjak i vizionar, tipični hrvatski klown, protestant, hulitelj i Grga Čokolin, bugari kroz ovu Krležinu knjigu o žalosnoj sudbini kmeta, siromaha, skitnice i huligana u prokletim dimenzijama panonskog života, o tome kako je teško biti sam u mraznoj, oblačnoj, crnoj, strašnoj hrvatskoj noći, koja nema kraja, i nositi križ svoj na ranjavim, krastavim leđima uz potmuli, bijesni pasji lavež kroz jednu apsolutnu, krvavu jesen, i gladovati, i kisnuti, i psovati, i ne posrnuti pod križem i ne jauknuti.

Savremenik br. 1, god. 25/1936, listopad, str. 21 — 28.

I V A N   G O R A N   K O V A Č I Ć

VIDLJIV SMIJEH I NEVIDLJIVE SUZE

(1937)

S pravom je kazano: Victor Hugo stavi na devetnaesti vijek svoju lavlju šapu djelom *Les Misérables,* za koje je netko istinito rekao da ga može jednakim užitkom čitati i sluškinja i sveučilišni profesor.

Može li postojati takova lavlja šapa koja bi poklopila samo trećinu našega žalosnoga vijeka?! Postoji li umjetnička forma, koja bi zahvatila sve nepravde, sve slomove, sve patnje, sve plamene i tmine ljudskoga uma, sve krikove ovih tridesetak godina dvadesetog stoljeća, kako je nađena u spomenutom Hugoovu djelu za minulo stogodište?!

Svaki narod, svaka država, svako »pleme«, i grad i varoš, i selo i kuća i čovjek, ljeto, mjesec, dan na ovoj ludoj, vrtoglavoj lopti pruža toliko materijala, raznolikog, velikog i užasnog da je potrebno bezbroj umjetnika i ostalih radnika, najrazličitijih umjetničkih formi, koje će podići zgradu za vječito očuvanje naše krvave stvarnosti.

Tragični i satirički oblik umjetničkih vrsta, napose književnih, govorio je uvijek o sličnim zemaljskim pojavama u dva jezika isto: Cervantesov *Don Quijote* i Goetheov *Faust* ili Shakespeareov *Hamlet* razlikuju se samo po polazištu.

Djelima, u kojima se valjaju razularene mase, kao žute nabujale rijeke, ili knjigama jezovite smijurine mogu književnici izricati naše doba. Ismijavači i grohot u manjini su, vjerojatno preoštro otkrivaju strahovite ponore, koji opovržu smijeh u luđačko cerenje i nakešeno lice sleđuje grč užasa.

Nema sumnje, bit će i drugih razloga: satira otpreta najintimnije čovječje tajne i najdublje podsvjesne momente čitačeve, koje će ovaj zatajiti, zanijekati pred samim sobom na taj način da oturi djelo i da mu ne prizna vrijednost.

Zar se nije sâm Cervantes morao stidjeti svoga genijalnog djela (naravno, uz druge faktore), zar nisu svi satirici starog, srednjega i novoga vijeka naišli na isti otpor? Prkos tome otporu istakao je kao zastavu veliki Gogolj u *Mrtvim dušama:*

Sretan pisac, koji prolazi kraj dosadnih, mrskih karaktera što ne preneražuju svojom tužnom zbiljnošću, i prilazi karakterima u kojima se pokazuje visoko dostojanstvo ljudsko — pisac, koji je iz velikoga vira likova, što se vrzu svaki dan, odabrao samo nekoliko izuzetaka, koji nije nijedanput mijenjao udezbu svoje lire, nije se sa svojega visa spuštao k bijednoj, ništavnoj braći svojoj, nije se ni doticao zemlje, nego se sav odavao uzvišenim likovima sasvim otkinutim od zemlje! Dvostruko je na zavist sudbina njegova: on je među njima kao u rođenoj obitelji, a međutim mu se daleko i gromko razliježe slava. Opojnim je kadom okadio ljudima oči; divno im je polaskao, sakrio ono što je žalosno u životu, pokazao im krasna čovjeka. Svi pljeskću, lete za njim i jure za njegovim trijumfalnim kolima. Krste ga velikim svesvjetskim pjesnikom, koji lebdi visoko nad svim drugim svjetskim genijima, kao što orao leti iznad drugih, što visoko lete. Čim se spomene ime njegovo, trepet obuzima mlada, žarka srca; zauzvrat mu se blistaju u svim očima suze... Nema mu ravna po sili — on je bog! Ali nije takav udes, drugačija je sudbina piscu koji se usudio da na vidik iznese sve ono što je u svaki čas pred očima i što ne zapažaju ravnodušne oči — sav strašni, potresni talog onih sitnica što su oplele naš život, svu dubljinu hladnih, razdrobljenih, svakidašnjih karaktera, što vrve po našoj zemaljskoj, gdjekad gorkoj i dosadnoj stazi — piscu koji se usudio da ih snažnom silom neumoljiva dubača iznese svima pred oči plastično i jasno. Neće on steći narodno odobravanje, neće gledati suze priznanice ni jednodušni ushit dúšâ, koje je uzbudio; neće njemu poletjeti u susret djevojka od šesnaest godina, u vrtoglavici, u junačkom zanosu; neće se on opojiti slatkom omamom zvukova što ih je sâm izvio; neće najzad izmaći suvremenom sudu, licemjernom — beščuštvenomu suvremenom sudu, koji će ništavima i niskima nazvati čuvstva što ih je on lelijao, odrediti njemu prezren kutić među piscima, koji vrijeđaju čovječanstvo, prišiti mu svojstva onih junaka koje je sâm prikazao, oteti mu i srce i dušu i božanski plamen talenta: jer suvremeni sud ne priznaje da su najednako divna stakla, i koja promatraju sunca i koja javljaju kretanje neopaženih kukaca; jer suvremeni su ne priznaje da treba mnogo duševne dubljine da bi se osvijetlila slika, uzeta iz prezrenoga života, i uzvisila se do bisera stvaranja, jer suvremeni sud ne priznaje da je uzvišeni, zanosni smijeh dostojan da stoji uporedo s uzvišenim lirskim čuvstvom, i da je cijela provalija pukla između njega i kreveljenja sajamskog lakrdijaša! Ne priznaje to suvremeni sud i sve će preokrenuti u prijekor i pogrdu nepriznatom piscu: bez udjela, bez uzvrata, bez učešća kao putnik bez ikoga svoga, ostat će on nasred ceste. Nemilo je njegovo poprište, i gorko će on osjetiti svoju osamljenost.

Uz ove činjenice, uz taj vječni s u v r e m e n i sud, bit će razlog slaboj regrutaciji satirika i humorista u samoj težini i zamašnosti književne forme kojom oni govore. Valja uvijek u satiri pronači pravu mjeru, jer nož može da se skrha: smijeh znade izigrati sama sebe, glupost biti ubijena glupošću, i da grohot »smiješno« završi, kada bi trebao doseći kulminaciju u tragediji. Svakako je ova završna tačka satire, bolje rezultanta, sigurnija kao polazište, jer je sentiment lakša žica u predobivanju, budući da je utoliko jednostavnije razumjeti hod čovjeka po podu, ukoliko ga je teže prisiliti da hoda stropom, kako bi iz svih njegovih džepova i tajnih pretinaca pred nas poispadale otužne prljavštine i istrusile se sve moguće gadosti.

Osobito mi, Hrvati, osjećali smo veliko pomanjkanje snažnih satirika i valjanih humorista. Slavko Kolar je prvi koji dostojno nasljeđuje silan satirički dar Ante Kovačića, bijesna stekliša, koga su prepanuti filistri Žabari, od purgera do bana, ugušili u svome žabokrečnom staništu, prije nego ih je potro gigantskim stopalom.

Linija Kolarova razvoja i poprišta njegovih zahvatâ teku paralelno s Kovačevićevim. On od sitnograđanina prilazi k seljaku, i umjetnička vrednota s dubljinom njegova zadiranja raste u istom pravcu.

Malovarošanin, po svojoj psihologiji i činima, daleko je zahvalniji za n e m i l o s r d n u satiru od seljaka. Lisičav, ljigav, lažljiv, tupoglav i odvratan on ne dopušta umjetniku da krene dalje od protivljenja, od reska, otrovna cerekanja i okrutne želje za utamanjivanjem. Ta slinoća i zakučastost

malograđanskog života poteže za sobom i piščev stil, koji se razvlači, oteže u seciranju, u trpkom omatanju, pa ubija i truje više nego uzdiže i liječi.

Povezani nekim osnovnim općenitim crtama »civilizacije«, »odgoja«, »znanja« i »vladanja«, malograđani su više internacionalan elemenat, koji će stvaraču podati goleme i neiscrpljive mogućnosti, ali će ga isto tako sputati i prisiliti da upotrijebi svu silinu talenta i originalnosti gledanja, kako bi stvorio svoj svijet i s v o j u umjetnost, s trunkom osobina rođene zemlje. Nozdrjovi, Sobakeviči, Pljuškini, Manilovi (Gogolj), Jerkasovi, Kuvaldini, Akimovci, Selperski, Laptjevi, Pretpoloženski, Kozojedovi (Čehov), Turčići, Klisići, Junaševići, Drempetići i dr. (Kolar) srodni su i jednaki, kao kukolj, s lijepim cvijetom ili bez njega, i biljčice, niti štetne niti korisne, na ruskim, hrvatskim, francuskim i amerikanskim njivama.

Međutim selo i seljaci (uza sva opća svojstva uvjetovana više obradbom zemlje, zavisnošću o prirodnim nedaćama itd. nego nekom međunarodnom »kulturnom« vezom) dići će vrijednost talentiranog stvaraoca i probuditi njegovo osjećanje i posmatranje svojom vlastitom psihologijom, svojim zasebnim patnjama i životnim oblicima, nepresadivima na drugo tlo, uvjetovanima vjetrom, slučajnim položajem planine ili historijskim momentom. Razvikana autohtonost pomalo, već banalna, imade ovdje riječ.

Najbolje nas o tome uvjerava golemi uspon Kolarove umjetnosti od *Ili jesmo ili nismo* do *Mi smo za pravicu.*

Seljaci — kaže Čehov u svojim »Mužicima« — žive gore od stoke. Oni su grubi, nečasni, pijani, žive nesložno, neprestano se svađaju, jer se ne poštuju, boje se i sumnjaju jedan na drugoga... Tko drži krčmu i opija narod? Seljak. Tko je okrao susjeda, tko ga je zapalio, tko je lažno svjedočio na sudu za bocu rakije? Tko u okružnim i drugim skupštinama prvi ratuje protiv seljaka? Seljak...

Ali ipak su oni ljudi, oni trpe i plaču kao ljudi, a u životu njihovu nema ničega takva za što se ne bi moglo naći opravdanje. Težak rad, od kojega noću boli tijelo, jake zime, slaba berba, oskudica u zemlji, a pomoći nema, niti joj se imaš otkud nadati. Oni što su bogatiji i jači od njih pomoći im ne mogu, jer su i sami grubi, nečasni, pijani, i sami psuju i ruže tako isto odvratno; najsitniji činovničić ili vlastelinski nadzornik imanja ponaša se sa seljacima kao sa skitnicama, pa čak i kmetovima i crkvenim tutorima govore »ti« i misle da na to imaju pravo. A može li i biti neke pomoći ili dobra primjera od ljudi koristoljubivih, gramzljivih, razvratnih, lijenih, koji nalijeću na selo samo zato da ga uvrijede, opljačkaju, zastraše.

Kolar je oštar kao i Čehov, suosjećajan, topao, prodoran, ali njegovi Bezjaki, Klasnići, Futači, Nemaki, Bagušari, Labudani, njegove Janice, Jage i Ljube stopostotno su ipak različite od Čehovljevih Kirjakâ, Makarićâ, Osipâ, Antipâ, Teklâ i bala Čikldijevih, od Reymontovih Barynâ, Antekâ, Józkâ, Hankâ i Jagušâ, dok su Kolarov gospodin Jurica, g. Hampel, bilježnik, blagajnik i pisari na vlas jednaki »gospodinu« policijskom pisaru iz *Mužika* i stotinama drugih takovih »junaka« iz najrazličnijih djelâ.

Pisac knjige *Mi smo za pravicu* »promatra kroz vidljivi svijetu smijeh i nevidljive, nepoznate svijetu suze«.

Učio je on i kod Ante Kovačića i uskrsnuo njegove tipove, poslužio se njegovim humorima i njegovom toplotom. Spominju se u vezi s Kolarom France (valjda, jer on sâm hvali Francuze) i Gogolj i Čehov, ali način iznošenja smiješnoga i tragičnoga je samorodan, hrvatski, što je svakako za Kolara najpohvalnije; odaje majstora »Registrature«. Konačno, zaći u istu sredinu utrtim putem i silno produbiti gledanje na nju daleko je važnije i moćnije nego utrošiti snagu na krčenje.

Slavko Kolar upozorava uzgred na umjetnički instinkt hrvatskoga seljaštva (jedna je novela posvećena Miškini!) i dočarava nam umjetničko stvaranje Jože Svetoga, rezbara primitivca, koji je pred zapaljenom kućom »s nesvjesnim uživavanjem gledao strahoviti vatromet boja, vrcanje iskara, provalu plamena, ludu gužvu ljudi, i tu mu se potkradala želja i misao: — Kad bi to znal naslikati, to bi bila krasna slika!« ...; i tužnjavu nesretne mlade udovice Ljube Dugijanke, te se pred njenim

očima, što su neodređeno nekud zurile, javljala uvijek ista slika: mrkla noć, velika rijeka kojom putuju brodovi, kako je to jednom vidjela u nekom kalendaru, a na dnu vode njen Štefa... Iz te slike, koja je grandiozno rasla, gradila se pjesma sama od sebe, i stihovi i žalostivi napjev:

Oj Dunave, tija voda ladna,
Voda ladna, vodica gliboka!
Po tebe se črna lađa šeće,
Črna lađa kaj mrtvečka škrinja...
Nij' na nebu meseca ni zvezde,
V črne kmice brodi putujeju,
V črne kmice kaj po belom danu.
Al se itak dve zvezde svetliju.
Ne na nebu, neg vu vode ladne!...
Pak brodari v čudu se glediju:
— Kaj se svetli kak prejasne zvezde
Na dnu vode, Dunava glibokog?
Pale su li zvezde iz višine,
Il je negdo dva bisera zgubil,
Dva bisera, dvije suze bože? —
— Nit su zvezde z neba iz višine,
Nit je negdo dva bisera zgubil,
Dva bisera, dvije suze bože,
Neg su oči mladoga soldata,
Krasnog dečka iz dalekog kraja.
Plave oči vu zelene vode!...
— Plave oči, zakaj vi ne spite,
Kaj vu grde vode vi gledite? —
— Mi bi spale, kad mi ne bi znale
Da soldata jedna sneha čeka,
Mlada sneha, udovica tužna,
Udovica kakti kukavica.
Mi bi spale, kad mi ne bi znale
Da svog ćaću mili sinek čeka;
Ćaćka svêga jošće videl nije,
Nij' ga videl, niti ćaćek njega!...
Ej Dunave, tija voda ladna!

Tako nas Kolar uvjerava o neobičnoj snazi hrvatskoga panonsko-kajkavskog stiha. On polazi i dalje te se služi bogatom svježosti narodnog humora, dikcije, obiljem iskustva i sudova, pa ponajviše ostavlja seljačke razgovore u dijalektu koji ulijeva krv u počestu suhotu njegova jezika.

Novele *Mi smo za pravicu* obiluju komikom svih mogućih prostranstvâ, od riječi i stvari preko situacije i običaja do karaktera. Dok je komika riječi počesto vanjska i površna, smiješnost situacije katkada, uza svu prečestu grandioznost i invenciju, ishitrena i nategnuta — tipologija je u Kolara neobično bogata, uvjerljiva i originalna. Naša. Zahvat u stvarnost izravan je i lapidarno iznesen, i to ponajčešće tamo gdje je pisca živost radnje, jačina karaktera, oštrina situacije, dubina motiva, toplota osjećanja i zamašitost životne procedure povukla za sobom, izoštrila njegovo zapažanje i skratila mu formu izražavanja podigavši joj time umjetničku značajnost *(Kako je Janko Klasnić upoznao slobodu, Svoga tijela gospodar, Breza, Kriza i Mi smo za pravicu)*. A žalost mlakošću sižea prikovala je svojom tugom, dosadom, mlakošću, sitničavosti, tmicom i ubitačnosti, uza sve uspjehe, kad se piščev duh uzdiže nad blato, njegovu riječ, rastegla odsječenost i razlila gustoću, slično kao uglavnom kod Kolarovih malovaroških novela *(Ženidba Imbre Futača)*.

Dok se u prvoj knjizi pojavljuje seljak kao slučajan susretnik i namjernik u životu malovarošana, u *Mi smo za pravicu* je malograđanin (činovnik, učitelj, inteligent i intelektualac) samo pokretalac radnje i razjašnjivač situacije; dakle, približno vrši ulogu muža u knjizi *Ili jesmo ili nismo*. Međutim, krivo bismo učinili Kolaru postavivši život njegovih lica u obje knjige ovako mehanički, naročito u posljednjoj zbirci, gdje na buništu sitnograđanštine izbija pravi čovjek, narodni intelektualac i gospodin (Doktor Mirko Kotarski), ali još uvijek odlučniji mišlju i željom nego činom, čemu nije kriv toliko on koliko sredina dvospolara i prirepina te porodična neslobodna, koja sputava stvarno iživljavanje čvrsta neovišnjaka. Kotarski osjeća svoju tragiku u vrtlogu bezakonjenja, i Kolar nam simpatično iznosi njegove unutrašnje protimbe koje ga razdiru. To je slika iskrene, ali nesretne hrvatske inteligencije — pa ipak nam autor ne donosi novoga intelektualca, koji bi bio pendant Janku Klasniću, borcu seljačkom, koji se porađao u seoskoj tmini, u mraku neznanjâ, pijanstvâ, gadostî i nepodobštinâ. Ili zar nije taj novi gradski narodni čovjek, taj novi hrvatski inteligent sin doktora Kotarskog, upornik i revolucionar?! Ali o njemu je tek natuknuto u ovoj knjizi, a on bi, po logici razvoja, morao

jednoć jasno i cjelovito iskrsnuti u Kolarovu djelu, ako umjetnik priznaje život — i vjeruje u intelektualnog radnika.

Taj arhitektonski sklop i jedinstvo novelâ u *Mi smo za pravicu* sili me da redimice nanižem novele i pojedinačno upozorim na svu raznolikost tema, prodiranja u probleme i načina interpretacije.

Pripovijetke obuhvaćaju vremenski razmak od osamnaeste do naših petomajskih dana.

U noveli *Sudnji dan ili kako je Janko Klasnić upoznao slobodu* prikazuje Kolar slom Austro-Ugarske i poslijeratni metež, kako se odrazio u malograđanskom kretanju i seljačkom narodu, nepovjerljivu, tvrdovratu i uvijek raspoloženu da se na sve »slobode« svojih parazita vlada odbojno, s neučešćem. I dok seljaka interesira puška, koju bi imao dobiti na skupštini, razuvjeren ratom i aprovizacijskim opsjenarstvom, a ne jedinstvovanje i braćenje, koje telale gospoda skupštinari, dosad austrofili i madžaroni, »aristokrate« i kaišari — sada demokrate i volioci puka. Zeleni kadar, razmah nezadovoljstva, osjećaj prijevare, koji se ispoljava u osvetu, i onda gašenje pravedna bijesa slatkom riječi, za koju seljak znade da ga želi nadlukaviti, i oružanom soldačkom rukom. Pa ipak je množina više cinična i pasivno rezistentna, više se iz nje čuju podsmjevači i mrmljači nego proračunani, organizirani buntovnici. Stoga Kolar upušta malog seljančića Janka da osjeti krvavo novu »slobodu« i da je upamti.

Ženidba Imbre Futača, Svoga tijela gospodar i *Breza* tumače ekonomski položaj, socijalnu bijedu i prosvjetnu tamu sela, da nam bude razumljiv tako spori tridesetogodišnji razvoj osvješćenja seljaštva, koje u *Krizi* oštro razmišlja, a u *Mi smo za pravicu* obračunava mnogo sređenije, odlučnije i sračunanije.

Ženidba Imbre Futača (108 stranica) raščinja tmine seoske, te nas razbješnjavaju i oneveseljuju, muče i smućuju svojim ubitaštvom, koje pisac servira s nekim bolesnim užitkom seciranja potvrđujući citirane Čehovljeve riječi o strahotama seoskog života. Neljudske krivde nanesene Ljubi i bogonostvo Jože Svetoga, koji bježi od svih užitaka mesa, isto su tako tužne stvari kao klasična nesreća Nikolaja, Marije i Olge u

Mužicima. Čovjek se mnogo više ljuti i mrzi, mnogo snažnije i češće osjeća gorki okus suza nego škakljanje smijeha, koji, kad i iskrsne, biva trpak i samilostan (bože, kako je žalosna naša Hrvatska!).

U istu tmušu seljačkih nedaća, seksualnih i familijarnih odnosa, uvodi nas autor novelom *Svoga tijela gospodar*, u kojoj je smiješno moguće samo to, kao i kod Imbre Futača, što je glavna junakinja ružna, nakazna i pomalo nenormalna. Ali zar nije ta njena dvostruka i trostruka nesreća još gorča i strašnija?!

Sudbina lijepe Janice u *Brezi* dosiže vrhunac sažaljenja, i topla, lirska suosjećanja, stilska mekoća i blagost autorova daje toj noveli najljudskiji ton, pa je ovdje smijeh, bolje smiješak, sličan lahoru koji se nestaši s travom i cvijećem na svježem grobu . . .

Ni u jednoj ovoj noveli (osim u *Sudnjem danu*) nije Kolar zavikao otvoreno prosvjedno, programatski buntovno, rušilački i patetički, pa ipak prateći sudbine, tuge, nesreće, gramzenja, beščuvstva i kriknjave ljudi u mraku — mi se bunimo, protivimo, lupali bismo šakama i vikali, jer je jasno gdje je krivnja, otkuda nepravda i krvološtvo.

U noveli *Kriza* uzdiže se puntar i kazuje nam:

»Što seljak treba sve je do boga skupo, a što prodaje to je bez cijene. Onda je došlo pitanje poreza i nameta. Svi su se jednodušno slagali da bi ih trebalo, ako ne ukinuti, a ono bar napola smanjiti. Pa onda činovničke plaće! Zašto gospoda da tako dobro žive, dok se muž-seljak muči bez ikakve koristi? Lako je sjediti u kancelariji, u toploj sobi pa svakoga prvoga pobrati plaću! To bi svatko znao! Treba plaće prepoloviti, pa će onda biti seljaku lakše. Pa trgovce okljaštriti, da, i trgovce . . .

— Kad oni budu takva sirotinja kak smo i mi, onda se bumo bolje razmeli!«

»— Gde je tu račun, braćo moja? . . . Je li to, bumo rekli, organizacija? . . . Kaj će ti kuća i grunt, kad na njemu, bumo rekli, nemreš egzestirati . . .«

Tako kompozicijom svoje knjige, u kojoj se novele, kako sam upozorio, izvijaju jedna iz druge, makar povezane samo licem, događajem ili mjestom radnje, Slavko Kolar uvodi se-

ljaka u život (stoga uzima simbolički dijete, malog Janka Klasnića, kao glavnog junaka prve novele i, kad odraste, kao nosioca posljednje) da doživi sve strahote seljačkog zbivanja, nepravde nacionalnih, socijalnih i ekonomskih, prijevara na račun muža, kako bi, prekaljen borbom, postao onaj koji »vjeruje i zato je kadar da izdrži«.

— Znate, kak je, mi smo za pravicu. Mi u pravicu verujemo, i mi se ne damo!...

Hrv. revija, 10/1937, 2, 75—79.

POEZIJA SLIKA

Pjesnički ukrasi su zameci poezije. Nalazimo ih u svim velikim eposima, u svim narodnim poezijama, u najvećim djelima. Spočetka, neposredni i naivni, kao izgovoreni kroz usta djeteta, zadivljena pred svijetom, oni su ljudskoj radosti, boli, nesreći, bijesu davali veličanstvene oblike. Ta je naivnost, koja bi se mogla nazvati pupoljkom poezije, stvarala čudesa (Ilijada i Odiseja, Mahabharata i Ramajana, Biblija, Niebelungenlied, Kalevala itd. do naše narodne pjesme, muške i ženske). Kada počinje ulaziti u plodove naivnosti i djetinje neposrednosti svijest, koja pjesnički govor sistematizira u trope i figure: metafore i metonimije, u personifikacije i alegorije, u sinegdohe, perifraze, ironije, hiperbole, litote, paronomazije, onomatopeje, asonance, aliteracije, anafore, epifore, anadiploze, pleonazme, tautologije, antiteze, oksimorone, asindetone, polisindetone, apostrofe, aposiopeze, klimakse, onda nastaje *poezija* i nastaje *poetika,* kako je učio Vladimir Nazor.

Kada bismo historijski slijedili sudbinu pjesničkih uresa, našli bismo snažnu afirmaciju ove misli. Veliki pjesnici odbacuju kićenost, koja nije emocionalna, nego intelektualna, i teže za neposrednošću, jednostavnošću. Marinizam i u novije vrijeme imažinizam znače negativne pojmove u pjesničkom izražavanju. Čim ukras u poeziji biva vlasništvom svijesti, on postaje svrhom, a ne sredstvom. U taj čas su njemu podložne ljudske tuge, radosti, boli, nesreće, gnjevi, zanosi, i rađa se pjesničko gizdanje, a u najgorem slučaju — kad genij poetizira — veličanstvena zgrada, koja nas zadivljuje svojim fasa-

dama i reljefima, stupovima i kupolama; koja poražava mozak, smućuje udivljenjem svaku misao, ali ne grči srce, ne lomi kosti, ne potresa živce, ne uzbuđuje krv.

U našoj starijoj poeziji takav je genij Ivan Mažuranić. On nije propustio ni jedan ukras pjesničkoga govora; i kad ne bismo imali *Smrti Smail-age Čengića*, gdje bi profesori u srednjim školama nalazili matematski savršene primjere za sve figure i trope? Ali njegova genijalnost očituje se upravo u tome što je idejom, možda i dramatskom radnjom, ali sigurno prekrasnim jezikom, spasio ljepoti pjesnički smisao svoje grandiozne arhitekture. Iako u toj palači poetike dolazi do izražaja u prvom redu ingeniozan mozak, vidi se da je čitavu zamisao nosio žar velikog pjesnika, koji izbija silno na nekoliko poetikom nimalo neskučenih mjesta.

U novijoj hrvatskoj književnosti našao je Antun Branko Šimić u Mažuraniću svoga prototipa. Golemi studij pjesničkih finesa evropske moderne lirike odrazio se u njegovu pjesničkom opusu. Svi rezultati evropske moderne poezije u proučavanju vrijednosti vokala i konsonanata, smještaja riječi, prijeloma stiha, uloge sroka, promjene ritma, grafičke slike pjesme savršeno su primijenjeni u njegovim stihovima. Tu primjenu kompenzirala je snaga njegova bola i spasila je za poeziju. Uza sve to, u djelu prvog i u djelu drugoga osjeća se težina sistema, koji priječi izravan užitak, nesmetano opajanje, najdulje utonuće u slast pjesničkog doživljaja.

Evropska lirika brzo odbacuje ornamente i prelazi u jednostavnost ili nastoji prodrijeti do praizvora pjesničkih ukrasa, kada su odisali kao dojenče. Kroz šumu upravo perverznih zakona probijala se ona do tajanstva prvog spoznanja, do prazanosa, pradoživljaja, praizraza. Kao što su u dječjoj dobi ljudstva ti praelementi, nevini i čisti, našli svoj ljiljanski procvat, tako su ih evrposki lirici uzeli tražiti u mutnim spoznanjima svoga ranog djetinjstva, u prvim svojim drhtajima, strahovima, radostima, priviđenjima, slikama svijeta. (Već je to Gautier naslutio, govoreći da su stari majstori imali tu sreću što su se pojavili u mladosti svijeta, tako reći u zori čovječanstva, dok još ništa ne bijaše izrečeno, i svaka forma, svaka slika, svaki osjećaj imađaše čar djevičanske novosti.

Velike fraze koje čine osnovicu ljudske misli bijahu tada u svom cvijetu, i one su bile dovoljne jednostavnim genijima koji govorahu djetinjem narodu. Ali dugotrajnim neprestanim ponavljanjem te glavne teme poezije postadoše otrcane kao novac koji od velikog kolanja gubi svoj otisak; a, s druge strane, život, postavši složenijim, krcatim pojmovima i idejama, nisu više mogli reprezentirati ovi sastavci, stvoreni u duhu posve drugog doba.) Kroz golema iskustva »lirske prošlosti«, kroz čitav taj aparat prelili su kao kroz raskošne vodoskoke, staklene cijevi, kao preko mramornih padina, ispod zlatnih mostova svoje zapjenjene potoke iz praizvora (»Rêve parisien«), Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Rilke, Jesenjin, Ady! Nijedan se od njih ne odriče velikih tekovina, ali spasavaju njihovu elementarnost. Tako je, mada zvuči paradoksalno, došlo do najvećeg raffinementa evropske lirike.

U mladom razvoju hrvatskog stiha interesantnija su i značajnija nego što mislimo svraćanja k narodnoj pjesmi. (Od nabrojenih evropskih poeta možemo samo u Jesenjina naći neku analogiju). Iako su ona pojedinačna, nimalo planska, ipak ti pojedinci, redovito jaki, djelovahu na čitav niz stvarača i na pjesnički izraz uopće. Taj momenat u usponu hrvatske lirike, u izgrađivanju njezinih zakona i sredstava nije prostudiran, niti su dublje ispitani pojedinačni slučajevi. Na ovome mjestu nabacit ću samo neke primjedbe koje se tiču najmodernije hrvatske lirike u svraćanju k narodnoj poeziji, osvrnuvši se ukratko i na prošlost.

Suština poezije sastoji se u tome da nađe odgovarajuće predmete u različitim sferama. Zato je slika, metafora jednadžbe od najvećeg značenja. Kao što ritam imade svoju arzu i tezu, dizanje i spuštanje, tako ima i slika. Kad uspoređujemo plavo more s nebom, ja sam podigao more na fizikalnu ravninu, a nebo nisam spustio. Ali ako reknem za nebo da je kao obojadisana vrata, onda sam spustio nebo, a vrata nisam podigao. Nalazim li u mikrokozmosu što se zove žena sve linije u kojima je stvoren kozmos: kupaste presjeke svjetlosti, elipse planetnih putanja, parabole kometa u kukovima, logaritmičku spiralu u listovima nogu; sferni trokut u struku i polukugle u grudima; upućujem li na porijeklo raznih dijelova iz životinjskog, biljnog i rudnog carstva; uspoređujem li oko s dragim kamenom, ulovljenim u ljuski golubinjeg jajeta;

vidim li školjku u uškama, riblje ljuske u noktima; sjeća li me kosa na pampasovu travu ili bizis grimiza — onda sam napravio više nego jednadžbu — vidio sam prirodu u njenu najljepšem crtežu, dao sam jednadžbu žene, koju sam izveo iz beskrajna svemira, objasnio kaos žene i uzdigao je do dostojanstva (August Strindberg, *Das blaue Buch*)

U našoj narodnoj poeziji nailazimo na bezbroj metafora, često grandioznih. Mnoge od njih su »metaphorae perpetuae«, mnoge se otrcaše svagdašnjom upotrebom, ali čim prodremo do njihova prapočetka, do časa postanka, kad je čovjek stajao go i zadivljen pred tajnama svijeta, i u najotrcanijoj od njih naći ćemo nevjerojatnu snagu. (Čak u onoj banalnoj »kao grom iz vedra neba«.) To prodiranje do elementarnosti, otkrivanje čistoće, spasavanje nevinosti, uživljavanje u djetinju elementarnost omogućeno je samo pjesniku, jer ni toga prodiranja ni uživljavanja nema bez novog stvaranja, bez novih ostvarenja.

Tim putem je u našoj starijoj poeziji pošao Mažuranić, a kasnije, još dublje, Vidrić (*»Narodna«)*, Nazor (veliki dio opusa), Ujević (*»Svakidašnja jadikovka«)* i još neki pjesnici, s manje uspjeha. U novijoj hrvatskoj lirici spasila su te elemente iz naše narodne pjesme, davši im svoj lični oblik dva pjesnika: Dragutin Tadijanović i Vlado Vlaisavljević. Zato njihova lirika izaziva većim dijelom pomisao na bjelinu, čistoću: ljiljane, jagnjad, proljetne oblake, vedro nebo, djetinje radosti. Ako malo bolje razmislimo o njihovu rječniku i o njihovim motivima, naći ćemo za taj nesvjesni doživljaj bijelosti snažnu potvrdu. I jedan i drugi govore doista veoma rado o ljiljanima, o čistim snježnim oblacima, o mlijeku, o jagnjadi, o bijelim golubima, o snijegu, o rosi. Njihove su boje pretežno jasne i čiste: bijela, žuta, zelena, modra i tek katkada crna. Oba vole govoriti o djetinjstvu, o djevojčicama i dječacima. Tadijanović se poslužio mnogim elementima narodne pjesme, okupavši ih u svježini svojih doživljaja, voleći gotovo uvijek jednostavnost. A prije svega, spasao je tonove narodne pjesme prilagodivši im svoj vlastiti ritam i krasnu jedrinu jezika, oblikujući riječi, kao da su prvi put čuvene, pa se čovjeku čini da su sve te pjesme napisane samo radi jezika. Vlaisavljević se zaustavio na slikama, na metaforama, nastojeći da u njima, kao u tisućama zrcalnih kaplja i kapljica rose odrazi svijet i sebe, djetinjski nevino, jednostavno, čisto, naivno i zadivljeno. Gdje mu je to posve uspjelo, tu je Vlaisavljević dao jedinstvena ostvarenja koja odražavaju djetinju radosnu zagrcalost nad dražesti igračke, cvijeta, leptira. A obojica su postigla, jedan više drugi manje, pa i onda kad se osjeća direktna inspiracija stihom i motivom narodne pjesme, lirsku rafiniranost, koja je upravo modernistička, evropska. U najnovije vrijeme pošao je tim putem, često veoma smiono, Šime Vučetić, ali mu nedostaje ukusa.

Ako promatramo Vlaisavljevićevu liriku u tom okviru i tražimo u njoj pjesme koje se mogu najsavršenije uklopiti u nj, opazit ćemo da su to njegovi — antologijski radovi. Takva je npr. *»Balada o Tounjčici«*, zacijelo najoriginalnija, a možda i najbolja Vlaisavljevićeva lirika:

Još opanci i suknja na lišću leže.
Po njima pauci svilene niti predu,
A ovce strminom bježe
U neredu.

Krik je razbio plavi prozor rijeke.
Zvijezde su zapalile svijeće.
Ćuk, čuvar šume daleke,
Sad virove obliječe.

Vraćene ovce ko srušeno brdo snijega
Na putu stoje,
Dršćuć ko da se udarca boje
Zbog bijega.

Samo Blaga bijelom glavom maše,
Zvoni klepka, tužnu priču širi.
Iza staje hladna sumnja viri:
Zar nema više pastirice naše?

Mrtva leži mala djevojčica
Na mokrom dlanu kamena.
Slap što joj pada preko ramena
Kao da šumi: Tounjčica, Tounjčica.

I kao da biser u grob baca,
Što se dubok crni,
Tužan, kao da mjesec moli:
Dragi, svjetla trni.

Narodni motiv, legenda o Tounjčici, napisana je modernim jezikom, štaviše, modernističkim slikama, a ipak je u njoj osnovni dojam — naivnost, puna dražesti i ljepote, koju izaziva samo narodna pjesma. U toj pričici, djetinjski nevinoj, što miriše po snijegu i đurđicama, u toj tužaljci, koja sadržava toliko svjetlosti nalazi se nešto što je čini srodnom narodnoj pjesmi, mogli bismo kazati, što je čini njenom mlađom i otmjenijom posestrimom. Zacijelo pojačava taj dojam sâm motiv. Ali kad ne bi bilo drugih materijalnih, jedva uhvatljivih argumenata, ne bi ni motiv djelovao tako sugestivno. Analizom je nemoguće čarobnjački zahvatiti cjelinu, jer je upravo analiza razbija, ali njome možemo ukazati, ako ne pretjeramo, na neke činjenice na kojima počiva magija cijele pjesme. Već riječi »opanci« i »ovce« u prvim stihovima označuju seljački milieu. U daljnjim strofama ime ovce »Blaga«, zatim riječi »klepka«, »staja« i »pastirica« do kraja pjesme upozoravaju na nj. Uz to tek jedna ili dvije poznate slike iz narodne lirike, malo prerađene (»ovce ko srušeno brdo snijega«) pojačavaju toliko sugestiju da ni hipermoderna slika »Krik je razbio plavi prozor«, ni složeni stih »Iz staje hladna sumnja viri« ne uništavaju u toj baladi dojam srodnosti s narodnom pjesmom. Pa opet, koliko imade u toj pjesmi dramatskih momenata!

Kako je već prvom strofom, bez određene izjave, jasno da je pastirica pala u ponor. Svaka daljnja kitica vanredno obilježuje jedan čin tragedije. Druga: pad i sudjelovanje čitave Prirode u tuzi. Treća: dirljiv povratak ovaca k mjestu nesreće, u strahu da su one nešto skrivile; tu se ujedno očituje njihova ljubav prema pastirici, a dolazi i do pojačanja boli nevinom nerazumnosti nijemih životinja, koje ne slute nesreću (ova je scena »psihološki« vanredna). Četvrta strofa: bol raste do vrhunca, jer najmilija ovca Tounjčice kao da sluti nesreću.

Jasno možemo u posljednjim strofama razabrati klasičnu katarzu. I muzički je to jedna od najinteresantnijih Vlaisavljevićevih pjesama, u kojima se često osjeća odsutnost muzike:

Mrtva leži mala djevojčica
Na mokrom dlanu kamena.
Slap što joj pada preko ramena
Kao da šumi: Tounjčica, Tounjčica.

Uza sve to nije u »Baladi o Tounjčici« nestala jednostavnost, naivnost, čistoća prave narodne lirike, a rodila se originalna, svježa Vlaisavljevićeva poezija. Iz narodnog stiha pojavila se ta lirika kao visibabe i sunovrati ispod snijega: tek je bjelina ostala ista, ali finije nosnice nalaze i isti miris.

Još je samo jednom nakon »Balade« uspjelo njenu autoru uhvatiti cjelinu koja imade u sebi svježine pravoga narodnog duha, što se razlikuje od biti ostalih naroda, uza sve modernizme: »Najmilije janje«. Mada imade u toj lirici nekoliko vrlo nespretnih slika, koje djeluju neprirodno i neugodno, kao »srce starog mlina svježinom lupa, sijedo, ali ne poznaje bola« i »ko lampioni prolijetaju ptice«, svježina i naivnost koje nas usrećuju, čine da te stihove zaboravljamo bez ikakve štete i — pače — tako spasavamo djelo u cjelini kao primjer naše narodne lirske plastike, modernizirane i evropeizirane, i n d i v i d u a l i z i r a n e, a opet iskonske:

Polumrak u staji umiva oči.
Torba krije bjelinu sira.
Zlatokosi dječak u goru će poći,
Gdje jagnjadi kolo sebi pašnjak bira.

Razdragano jutro sa suncem pupa.
Zarudila rijeka ko djevojka gola.

Na krovovima pognutih kuća
Vijori dim, plavi duh šuma.
Dva pogleda, dva brata, žure preko druma;
Negdje već čeka varenika vruća.

Pritajena livada iza grma
Zelenom maramom sakriva lice.
Smije se staza, vijugava srma.

Tiho se krade najmlađe janje.
Mokra mu njuška ljubi trave svilu.
Maramu skidaj, moje milovanje,
Željan sam sreće u tvome krilu.

I u toj pjesmi imade pripovijetka koja joj daje ton romance. Ali mnogo je zanimljivije djelovanje slika: »jagnjadi kolo« i »dva pogleda, dva brata« (uzeta iz neke narodne pitalice!), riječi »varenika« i uzvika »moje milovanje« na jednostavnu uvjerljivost, neishitrenu naivnost neobičnih Vlaisavljevićevih personifikacija i metafora, kao npr. »Polumrak u staji umiva oči«.

Štaviše, neke izričito Vlaisavljevićeve kombinacije dobivaju »narodni ton«: »zarudila rijeka ko djevojka gola«.

I kada Vlaisavljević ubacuje u stih samo neki stereotipni epiteton iz narodne poezije, on sve svoje slike na neki način »ponarodi«, čitavoj pjesmi daje neku magičnu boju narodne tvorevine u višem i dubljem smislu:

Podne u šumi kraj sitih volova,
Kola puna bjelogrudih jela,
Sunčana pijanka povrh sela,
O, i svatovi mojih drugova.

A tek konji, konji vrani,
Konji vrani, dva mlada hajduka.
Hoće li još kada, ko što je do lani,
Moja na pojilo voditi vas ruka?

U tim strofama iz »Iseljenikova pisma«, jedne od prosječnih Vlaisavljevićevih pjesama, pridjev »bjelogrudi« i slika »konji vrani, dva mlada hajduka« izvršiše preobraženje, u kojem i forsirana slika »stišano jezero ljubinog oka« ne može posve upropastiti psihološku uvjerljivost, čistoću i jednostavnost.

Vlaisavljević kasnije sve rjeđe provodi u cjelini uspjeli izraz svoje »Balade«. Vidi se to i po razlici u kvaliteti između nje i ostalih dvaju cjelovitijih primjera.

Malo-pomalo ostavlja samo gdjekoju srebrenu žicu nekog stiha, što zazvuči pučkim napjevom, prilagođenim uhu rafinirana kompozitora:

»Ide čaša od usta do usta, ko djevojka ražarena lica« (Pudar);
»A kad se boli ko starci smire, iz moje duše jagode mire« (Spoznaja);
»Pogled oblaka ko pogled ubojice« (Plač žita).

Autor »Balade« postaje brzo svjestan svoga otkrića, ali ne onoga kojemu korijen (»dijete dubina«) leži u narodnoj poeziji. On ostade u većem dijelu svoga lirskog djela zablješten površinom metaforičkog blistavila. Tako je njegov put, u početku širok, sa sjajnim perspektivama, zablistao doskora samo kao staza, »vijugava srma«. Njegovo metaforiziranje je virtuozno, on iz njega izvlači maksimum mogućnosti. Doskora se naučio da svoje slike, nove i svježe, vješto ponavlja, što je ponekada nužno dovelo do stereotipije, pa i do sterilnosti (»slikovnice«, »molitvenici«, »krunice« variraju nakon prvog uspjeha u mnoštvu metafora). Te su slike doista same po sebi mala lirska ostvarenja. — Češće, upravo kada su izvučene iz cjeline, koja ih guši bezbrojem riječi, one, osamljene, dobivaju svoj pravi sjaj:

»Modre grozdove suton donosi. Tiho ih vješa na zlatno granje drveća« (I to će doći); *»Žure ruke, nekad sestre cvijeća«* (Moja mati); *»Nad nama oblaka čopor / Crni se kao puščani prah;* (Nedjelja u selu); *»Svjetlo ko srna skakuće bjelinom«* (Prognanik na putu); *»Prošli smo šumu golemu, crnu tvrđavu«; Minute ko iskre brzovlaka jure* (Pjesma djetinjstva).

Upravo uzastopce dolaze njegove uspjele personifikacije:

»Sklapaju se ruke, izmučene sluge« (Koliba); *»Izašli mjesec srebrnog pijetla pušta na gorsku čistinu«* (Rano proljeće);

»Vjetar, putnik bez konaka« (Vjetar u noći); *»Tišina, gluhonijemo siroče«; »Mir, grobar u bjelini«* (Sa groblja); *»Zadrhtao je zrak kao dijete«* (Lovac); *»Sišo i mrak, lovac u crnini«* (Susret); *»Suton, stari zvonar«* (Vrijeme); *»Sunce je zlatar vrhu zvonika«* (Jutro u provinciji).

Tu lakoću u metaforiziranju iskorištava Vlaisavljević kao zlatni rudnik i komplicira slike; iz metafore pravi novu metaforu. Divan je primjer takva, u početku dražesnog i uspjelog, kaleidoskopskog zrcaljenja *Draga tišina:*

Topli pogledi šuma i mahovina
Ko ljubičaste zvijezde u meni sjaje.
Slatki korijen, dijete dubina,
Mirise zemljinog htijenja daje.

Kako je čudan rastanak sa danom
Na pustoj livadi pod laticom samoće.
Krvava se sjena njiše granom,
I tužan je mravinjak zbog skore sljepoće.

Draga tišino, pupoljče bola,
Plava te rijeka kraj vrbika voli,
Noć kad grije ruke u njedrima dola,
A jedna se skitnja pred vratima moli.

Analizom bismo lako razbili čar ove paučinaste mreže, pune otajstvene rose u duginu sjaju. Stih: »Krvava se sjena njiše granom« čini najneotpornije mjesto u toj krhkoj prefinoj mreži.

U drugim pjesmama metaforomanija sve više ugušuje u njenu stvaraču pjesnika:

»Plavi đerdan mojih očiju / Sja na vratu djevojke u prolazu. Leprša zelena marama daljine / Na ramenima gora. S vrata ko janjeta još katkad siđe / Đerdan nemirnog mora / Za glasom joj, slavujem strasti, / Za pogledom, svitanjem proljetnog dana, / Za usnama, zrijućim voćnjakom slasti, / Za bićem joj, požarom usred lana« (San o susretu).

»Pjesma nad pjesmama« je pretrpana poredbama, odviše kićena da bi bila veoma duboka, pa i neobično elementarna, jaka. (Već stari Coleridge — »Atrophy of metaphors« — dobro opaža najveću opasnost metafore: njezinu pretjeranost koja postaje smiješnom. Pa i onda kada veliki geniji, upotrebljavajući metafore prirodnom istinom i snagom strasti, uklanjaju tu smiješnost i postižu najveću hvalu publike, postaju one doskora u ustima ljudi, imitirane bez daha života, mehanički-smiješne). Ta virtuoznost, kao i svaka virtuoznost, možda zadivljuje čitaoca, ali ga ne očarava:

»Pod stropom svjetiljka ko obješen šišmiš šuti. Otvorenom prozoru vjetar staklo krši. Sa slutnjama se duše cjeluju minuti, Ko sa snijegom bola što iz vječnosti prši« (I to će doći). *»Prolazi suton pognute glave. Dan mu šešir skida. Još pokaza ženi krvarenje trave, Zatim nesta s vida«* (Sa groblja). *»Harfu igre suton je odnio. Anđeo je zlatni vrč nagnuo. Lice od šećera nježno umio, Slikovnicu pod krilo spremio«.* (Djevojčica i blagdanje veče) itd.

Ovako nakitima pretrpane strofe nalikuju na božićno drvce i na licitarska srca s raznobojnim ornamentima od šećera, sa slikom lijepe djevojke, malim zrcalcetom i stihićima.

Ali iako je Vlaisavljević otišao od »Balade« daleko u artizam, koji bi mogao, kad je najbolji, nastati na svakoj gegrafskoj širini i dužini Evrope, ipak se njegov talenat ne dâ posve utući. Mjesto k čistom izvoru narodne pjesme, obraća se on svom djetinjstvu, sluteći da gubi jednostavnost, neposrednost, čistoću:

Odlaziš, ipak još jednom zaviri
Kroz razbijeni prozor djetinjstva.
Vidjet ćeš: još uvijek ruke širi
Dijeleći dobročinstva.

(Prije odlaska)

I doista, u »Odrazu radosti«, u »Listopadu«, »Susretu« i osobito »Grmlju«, punom mirisne pubertetske drhtavice, pa u »Igri slutnje«, s istim motivom, u »Spoznaji« i »Vjenčanju« podijelio je djetinjstvo čista dobročinstva u naivnim, svježim stihovima:

Sunce, zlatna narukvica,
Pala je s vrele ruke dana
U vrt nebeskih ljubičica.

Ona se vraća razdragana
Svirkom predvečerja
Dragom milovanju
Svog malog stana.

U ruci ključevi zvone.
Iz kutova anđeli vire.

I govore joj: Na stalu te čeka pismo.
I gdje si? Čitav te dan vidjeli nismo.

(Njezin povratak)

Kaleidoskopsko gomilanje slika imade u Vlaisavljevićevu stihu kao posljedicu razlomljenost, nemuzikalnost. Njegovi verzi, blistavi kao đerdani, prelamaju se prema dužini koralja, koji su u njima nanizani, a ne prema zahtjevu cjeline i osjećaja koji njome struji. To su rezultati apsolutne dominacije metafore. U Vlaisavljevićevu stihu može da se rodi sasvim nov, lijep muzički motiv, ali on ga ne će baš zbog toga do kraja provesti. Npr. u Cesti nosi prvu strofu ritam, pun čežnje, strasti, slobode, koji već u drugoj strofi pada, kao da je udario o stijenu:

Otići sâm u ljetni dan
Sa štapom po prašnoj cesti
Daleko u polja, gdje dozrijeva lan,
I nikog, nikog ne sresti.

Samo kakav otpadak u travnoj grabi
Itd.

U najboljim Vlaisavljevićevim pjesmama često upravo gruba amuzikalnost razbija uljuljavanje u pjesnički san.

Ali autor zbirke »Kruha i srca« imao je toliko snage da pronalazi najzràzličitije motive. Njegovi stihovi o predgrađu

(»Dječak iz gradskog dvorišta«, zatim poznata pjesma »Zamire srce«, unesena je u antologije, a naročito »Mačka«) svjedoče, kolikom je toplinom i nenamještenošću davao četvrti bijede:

Kraj hrpe smeća povorka stade.
Mrtvu mačku baciše u jamu.
Najmlađe je dijete govorilo u tamu:
Možda bi još noćas imala mlade.

Dobri su i motivi sa sela, jer u njima iskrsava sjećanje na djetinjstvo (»Pudar«, »Nedjelja u selu«, »Koliba«, »Večernji razgovori« i »Rano proljeće«).

Međutim, čovjek ne bi očekivao da će ovaj djetinji pjesnik, ovaj lirski dekorater, ovaj majstor stihovanih ornamenata iznijeti na noktima crnu krv svoje nutrine, snagom koja potresa:

Ulazim i ja i zovem čašu. Mrak mi u nju crne kapi toči.
I dok gledam njegove podle oči,
Vrijeme, bešćutni grobar, prst mi u srce moči.

(Vrijeme)

Drhti svijeća, nikog nema.
Samo noć neumivena
Srce dube, kosti sprema.

Srce, kosti, ničeg nema.

(Tajna trenutka)

U tim »tajnama trenutka« Vlaisavljević je elementaran i dubok / »Možda su nam davno ruke neke druge / Oslijepile oči za vid u čistoću« /, ali kada »filozofira«, stihovi ostaju prazni kao čahure, iz kojih izletješe noćni leptiri: »Zemljo, nevjesto najljepša«, »Balada o sutonu na Gologoti«, »Pjesma čovjeku«.

Vlaisavljević piše i pjesničku prozu. Naivnost koja je u stihovima potrebna, lirika koja je bît svake poezije, smetaju

konstrukciji novele, dinamici rečenice, ali autor »Balade« znao je mjestimice prilagoditi sadržaj svom lirskom raspoloženju i opet prosuti pregršt metaforičkih dragulja:

»Bijesna kletva groma pade na uzdrhtale grudi zemlje«; »U kutovima ispod streha slamnih krovova caklile se male hrpice zaostale tuče kao oči u mrtvaca«; »ljuljala svoje čedo kao raspjevalu zvijezdu«; »Mjesec, tajanstveni vrtlar, sadio čarobne srebrne cvjetove«; »Vjetrić, raščupani pastir«.

Vlaisavljevićeva proza se ne može uporediti s njegovim najboljim stihovima, ali je vrlo interesantna kao pokušaj jednog izrazitog lirika da uđe u razne savremene životne i društvene probleme.

Uostalom, ti prozni pokušaji nastaše radi honorara »po retku«, kao bar neka bijedna naknada za prezrenu rimovanu i nerimovanu liriku. Uza sve materijalno opravdanje oni škode Vlaisavljeviću liriku, jer je ukus čitalaca nemilosrdan. Na Vlaisavljevićeve lirske neposrednosti gomila se tako sve više izvještačena produkcija — i zla protuteža pomalo prevladava. Neugodno je, kada drugi autori karikiraju lošim oponašanjem, ali je najgore kada karikira autor sâm sebe.

Teško je u umjetničkom stvaranju, izloženu najčudnijim hirovima, predviđati, davati prognozu, a isto tako je opasno upozoravati na putokaz. Vlaisavljević je u glavnom odredio svoj magični krug, po motivima bogat. Možda će te motive dalje razrađivati, možda pronalaziti nove, zacijelo na njegov dosadašnji originalni način. Upozorio sam na sve pozitivne i negativne njegove strane. Moguće bismo željeli da se ponovno vrati k Tounjčici, ali kad bi on pošao nad taj ponor sa sviješću što treba tamo naći, ne bi našao ništa ili bi i sâm nestao u njemu, jer treba da ga do njega dovede slutnja, bez kompasa, bez razuma, bez računa. Ali više jednostavnosti, više čistoće, a manje kićenosti i šarenila, koji djeluju artificijelno, treba u daljnjem radu od njega z a h t i j e v a t i. Dragulji su zato skupocjeni što ih imade malo. Radi se samo o njihovoj veličini i sjaju. Takav je dragulj i pjesnička slika — kao i svaki

drugi lirski ukras. Osobito metafora mora biti tako položena u pjesmi da čitavu arhitekturu podiže uvis ili da je uranja u dubinu, šireći oko nje tajanstveni sjaj:

Bolno ko dijete ranjenik kuka,
Ka zimska noć oko mu svjetluca.
Ko prelomljen križ klonula mu ruka.

Teško je ranjen, a ni ptičjeg glasa.
Na usta naviruć krvav slap
Sve veći biva svakog časa.

Noć se nad bojnim poljem njiše:
Crna mrtvačka košulja na vjetru
Vojniku, što uz trublju hropca izdiše.

Blago ubijenu konju kraj topa.
Srebrnim ga sedlom mjesec sedla,
A za čovjeka ni grob se ne kopa.
(Smrt ranjenika)

Uzeo sam kao primjer za promatranje slike u modernoj hrvatskoj poeziji pjesme Vlade Vlaisavljevića, jer one pokazuju mnoge mogućnosti koje se u njima nepresušno kriju od prvih početaka pjesničkog stvaranja (Daleko prije Homera postojaše čitav svijet koji je govorio u pričama, poslovicama, parabolama, statuama i hramovima, i uvijek u metafori, Alain), i sve opasnosti, koje nastaju pretrpavanjem, gomilanjem bez ukusa i svrhe — metaforomanijom. Tim možda najprimitivnijim pjesničkim sredstvom (jer je najstarije, jer donekle čini bît pjesničkog izražavanja) može se danas služiti talentirani primitivac do stanovite mjere, može čak dotjerati do velikog raffinementa, ali atalent ne samo da se upotrebom tobožnje »metafore« pokazuje u svom najsmješnijem harlekinskom ruhu već zagađuje i uspjele slike talentiranih pjesnika metaforičara. Od metaforomanije oboljela je čitava legija stihoklepaca u Hrvatskoj, a ta bolest može načas zagaditi i ono što je zaista uspjelo i lijepo, čak što je veliko (Shakespeare i njegovi

književni suvremenici). Duhoviti zlobnik može veoma lako ismijati sjajnu metaforičku tvorevinu (primjer »Pjesme nad pjesmama«), jer se metafora i poredba često nalaze na granici smiješnoga i uzvišenog, a pogotovu to uspijeva u času zasićenja apsurdnim gomilanjem posve blesavih »lirskih slika«. Treba zato naglasiti upravo danas, kada pjesničku sliku vješaju kao jeftini bazarski stakleni nakit čopori atalenata na svoje kržljave »lirske« boriće, da je slika možda najsažetiji pjesnički izraz, jer »ideja nije nikad izvan slike; štaviše, ideja je u samoj slici i nikada se ne odvaja od nje« (Alain).

Hrv. kolo XXII/1941, str. 260—270.

S T E V A N G A L O G A Ž A

PRODUKTIVNA UMJETNOST I GENETIČKI METOD MODERNE ESTETIKE

Slušao sam i posmatrao ove sezone nekoliko tipičnih reprodukcija tipično produktivnih umjetnika. Bilo je čak i svijetlih momenata kad smo u toku reprodukcije radosno konstatirali da prisustvujemo stvaranju u potpunom smislu te riječi. Često je pred nama ležalo zasebno djelo i jedan zaseban organizam kao što su svi organizmi u prirodi. Jedno novo biće među postojećim bićima. Takvih slučajeva doživjeli smo naročito u kazalištu, literaturi i u muzici. Što to u Zagrebu nije bila generalna pojava, razlog leži u tome što još nije do kraja pobijedio genetički metod posmatranja umjetnosti. Na moje ogromno zaprepaštenje, tome su često najviše pridonijeli baš oni koji su trebali da rade sasvimi u obratnom smislu, a to je većina naših kritičara u revijama i u novinama. Držim da nije potrebno dokazivati da je naša publika pokazala da ima smisla, npr. za simboličku ideologiju u režiji. Isto tako za konstruktivno slikarstvo. Ona je pokazala da ima smisla za skroz konstruktivnu muziku kao i za ekspresivne balete. Ljubav prema muzikalnosti i ritmu baleta Strawinskoga nije samo slučajni pojav, nego vrlo dragocjeni prilog za nove putove ukusa naše publike. Ali ta naša publika nije bila uvijek pomognuta od onih koji su je trebali pomoći. Naša je publika dokazala da posjeduje instinkt za novu umjetnost, i od naše kritike očekivalo se da ubaci svjetla, da sistematizira, da pokuša naći sintezu. Toga, izuzevši rijetkih slučajeva, nije bilo. Pretežni broj naših pisaca smatrao je da

je glavno da se piše, a sporedno da li se nešto kaže. Kao urednik jedne revije često sam dolazio u čudnu situaciju da odbijem rukopise neke poznate gospode koji su, do sad, važili (ili su to i danas još, za neke) kao profesionali. Neka im se sam Bog smiluje, ja ih neću odavati, ali sam siguran da će ih »nezahvalno« potomstvo pokriti pepelom zaborava za vrlo kratko vrijeme.

Razmišljajući o ovome došla mi je sama po sebi misao, da preciziram nekoliko pogleda moderne estetike na umjetnost i na prirodu umjetnost uopće.

*

Genetičkim metodom studiranja umjetnosti i umjetnika došlo je danas do odmacivanja dvaju shvatanja Tainea i Sempera (Gottfried Semper). Evolucija umjetnosti ne zavisi od primitivnog oblika prve materije, kao što ne zavisi ni od rasno-istorijskog momenta. Moderna estetika uzima danas, potpunim razlogom, jedno drugo gledište. Ako uzmete npr. tipično poljoprivredne narode, konstatirate da svi ti narodi imadu jednaki umjetnički tip. Iz ovoga se jasno vidi da se umjetnička produkcija i evolucija pokorava općem zakonu rada. Kad sam, prije dvije godine, slučajno došao u priliku da govorim sa jednim od šefova ruskog baleta u teatru Champs Elysées, iznenadio sam se, u prvi mah, kad sam čuo da neki od njih odlaze na studije u južnu Španiju. Ja sam zapitao.

»Idete zbog toga da studirate tip španjolskog plesa?«

»Ah, ne!« odgovorio mi je g. F. »Idemo da proučimo oblike njihove ekonomske proizvodnje.«

»Šta kažete?« zapitao sam u čudu .

»Da, zbog toga da uhvatimo izvore oblika njihove akcije uopće«.

To je bila prava riječ! I onda je, naravno, jasno zašto je sav Paris pohmanitao za ruskim baletima. Jer oni nisu reproducirali, nego producirali novi život i, logično, nove oblike. Na ovaj istini stoji današnja estetika u posmatranju umjetnosti i umjetničkih djela. Za modernu estetiku ne postoje čupava genijalna čudovišta i misteriozni talenti. Moderna estetika posmatra i analizira umjetnički instinkt kao i svaki drugi psihički pojav. Ne studria se reproduktivna mašta, nego produktivni umjetnički instinkt. To polje studiranja široko je za novu estetiku, počev od mimike i imitacije, pa sve do seksualnog instinkta. To znači da današnja estetika, idući putem prirodne logike, radi danas ono što je stara estetika totalno zaboravila. U želji da uhvati i analizira kreativni umjetnički instinkt, modernoj estetici nisu objekat samo vrhovi, nego i najprimitivniji oblici umjetničke akcije. Iz simpatije prema ovakvom postupku estetike i došlo je, npr., do kubističkog kulta prema afričkoj umjetnosti. Iz istih razloga dobili su savremeni muzikolozi izvrsno psihološko zadovoljstvo najnovijim otkrićima o arapskoj muzici. Zar nije, npr., za konstruktivno-kozmičke ideologe u muzici jedno zadovoljstvo kad u najnovijem djelu J. Rouaneta pronađu arapsko vjerovanje da je muzika nastala na jednoj skupštini duša prije njihovog ulaska u tijelo. Tada je Bog skupio planete sa kojima je organizirao neku vrstu simfonije, i duše su čule »divnu harmoniju«. Stara estetika imala je nekakav romantičarsko-aristokratski karakter, koji je pao kao posljedica jednog sistema osnovanog ne putem nauke, nego putem čiste i komotne spekulacije. Posljedica ovog sistema bila je ta da se prije vjerovalo da je primitivna umjetnost skroz individualnog karaktera. Ovo vjerovanje oborila je moderna estetika putem ulaženja u dubine, i ona je utvrdila da primitivna umjetnost ima eminentno socijalni karakter. Ona je nikla iz općih potreba, a ne individualnom besposlicom. Eto, iz ovih sam razloga napisao, povodom jedne polemike, da umjetnost nije ni sijesta ni desert, nego nasušni kruh svakoga čovjeka.

Ove stvari, koje su gore rečene, predstavljaju osnove od kojih polazi moderna estetika. Te osnove dotiče se prethodno i svaki moderni kritičar. Bez estetskog obrazovanja, bez osnovnog pojma o genetičkom metodu posmatranja umjetnosti svaka je pa i dobronamjerna kritika na putu da zaluta i da se prevari. U zemlji kao što je naša, gdje često padaju maske, gdje se vrši revizija vrijednosti i svjetlucaju dublji kreativni elementi, ovi pojmovi traže danas »pravo građanstva«.

Savremenik, god. 1923, str. 340.

EKONOMSKI PROBLEMI I PISCI

Ako je nekada, npr. u ljevaonicama željeza, trebalo uposliti 128 radnika za punjenje peći, a sad su potrebna dva radnika, onda je jasno da bi kroz racionalizaciju trebalo biti oslobođeno 126 radnika. Mehanizacija i racionalizacija produkcije u Evropi ne oslobađa međutim radnika, već ga naprosto ostavlja bez kruha. Od tih modernizovanih produkcionih sredstava nema on dakle ništa, jer nisu njegova. Glavna produkciona snaga jednostavno je tu odstranjena kao suvišna a proizvodna sposobnost privrede istodobno se kroz racionalizaciju povećava. Nauka i tehnika nisu, dakle, u tom slučaju u službi radnika već samo vlasnika produkcionih sredstava. Čitav je problem dakle u tome da produkciona sredstva ne budu vlasništvo Petra ili Pavla. Sa godinom 1928. završen je period tzv. »prosperiteta« i prividne stabilizacije. Od toga vremena nastaje depresija i nagli porast nezaposlenosti. Na riječ »kriza« mnogo pisci gledaju kao na nešto što je izvan nas, nešto mistično, neka sudbina koja je došla izvan povezanosti sa prirodom ekonomije današnje, sa uslovima savremenog života. Ne ulazeći na žalost u tu najvažniju stranu pitanja, u tu povezanost, potrebno bi bilo opširnije govoriti o toj industrijskoj krizi hiperprodukcije i svjetskoj agrarnoj krizi. Ta fakta dovela su do toliko dubokih promjena da se u međunarodnim odnosima odrazuje zaoštrenost društvenih odnosa. Zadnje tri godine pojačana je borba za vanjska tržišta, uslijed oslabljenja unutarnjeg tržišta zbog osiromašenja većine potrošača. Države, međutim, pri eksportu svojih proizvoda, susreću već na

samim vlastitim granicama carinskim ogromne količine robe iz drugih država čija su tražišta već iscrpljena. Tu se interesi ukrštaju i stvaraju bazu za političke sukobe. Književni, politički i ekonomski avanturisti izmišljaju povodom toga najnevjerojatnije predloge za izlazak iz toga haosa. Ti predlozi, koji izazivaju naš ironični smijeh, uporno su takve prirode da odrazuju interese samo jednog malog sloja društva koje oni predstavljaju ili su od njega za taj posao namješteni. Zaprepašteno pred vlastitim progresom tehnike i nauke, koji rađa na svakom koraku neku dijalektičku suprotnost, ono je prinuđeno da ide u mistiku i reakciju. Dr Rehner piše da je »vijek Edisona završen« i »da svijet pati od previše inženjera«. Ideju toga Nijemca izrazio je i Caillaux u Francuskoj: »Ako čovjek hoće da postoji, potrebno je okovati novog Prometeja: nauku«. (Si l' homme veut exister, on doit enchaîner le nouveau Prométhé la Science«). Nauka, dakle, koja treba da bude osloboditeljica čovjeka, treba da se zarobi i okuje, jer to društvo ne zna šta bi sa naukom: ona se okreće protiv njega. Ti pokušaji rješavanja problema na jednom etičkometafizičkom planu nisu usamljeni. Čak su sve mnogobrojniji, jer dioničari uvijek nađu svoje književnike, filozofe, teoretičare, fakire i babe vračare, koji neumorno prave metafizičke konstukcije bez veze s ekonomskom stvarnošću. U »Nouvelle Revue Francaise«, od 1. januara 1933, preporučuje se da Evropa prihvati »izvjestan sistem moralnih vrijednosti«, a taj sistem da bude djelo jedne »i s k l j u č i v o moralne akcije«, koja bi bila n a d m o ć n a ekonomiki. Književnik Marius-Ary Leblond npr., u listu »La Vie«, preporučuje »saradnju kapitala i rada«, te smatra da se »propast i rat« mogu izbjeći pomoću — optimizma, akcije i međusobne pomoći. Kod mnogog evropskog građanina misli su sve uže, i stvar je zapravo jako komična: kad policija npr. uhvati jednog razbojnika i bjelodano mu dokaže šta radi, on se zbuni i počne mucati. U ovom slučaju ne radi se o policiji već o nauci i radničkoj klasi. Za karakteristiku toga mucanja spomenut ćemo samo još jedan primjer. U »Evropskoj reviji« (Berlin), koju uređuje princ Karl Anton od Rohana, izašao je jedan komentar nekom apsurdnom govoru koji je Henry de Motherlant održao »njemačkim studen-

tima«. U tom komentaru kaže princ i urednik »Evropske revije» da je »herojski stav« bitna karakteristika evropskog čovjeka i njegove kulture, da je »heroj« najviši ideal Evropljanima, a »heroizam« najviša njegova socijalna realizacija. Pošto je to tako »odlično« objasnio, princ i urednik milostivo saopćava (valjda nama, manuelnom i intelektualnom proletarijatu), da to ne znači da Evropa treba da ratuje. A zašto Evropa ne bi trebala da ratuje? Zato, kaže princ i urednik, jer to nije kavalirski s obzirom na žene i djecu koja će neminovno stradati u budućem ratu. Dakle samo iz kavalirskih razloga, što znači da bi se eventualno moglo i ratovati kad bi se rat vodio bez aeroplana, otrovnih plinova itd., a žene i djeca bili kod kuće, dok bi se herojski evropski muškarci međusobno boli mačevima i buzdovanima razbijali jedan drugom lubanje, valjda pod vodstvom princa i urednika Karla Antona od Rohana, a sve to u interesu »Heroizma« kao »najvaše socijalne realizacije« Evropljanina.

Ja lično nisam sklon naivnom ironiziranju ovih bijednih ideologija. To što se bućka u glavama njihovim nije nimalo mutno već vraški po planu i u povezanosti. Jedna ideologijica, pa makar kakva bila, ne škodi za tu njihovu suženu, razgolićenu i uznemirenu »pastvu«. To je za držanje na idejnom okupu, a možda se na to neko nesvjestan i neobaviješten ulovi. Stvar je, naravno, sasvim prozirna i rasklimana, ta uzrujana i uporna metafizika odgovara svojoj ekonomsko-društvenoj bazi. Jasno je da se s tim principima ne da daleko, jer su oni naučno uništeni, te im nikako ne mogu pomoći ni svi oni filozofski pokreti ovoga našega presudnog vijeka koji idu za obnovom metafizike (u Njemačkoj: Rudolf Eucken, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Max Scheler; u Francuskoj: Bergson, Edouard Le Roy, Maurice Blondel; u Americi: »neoralisti« Montague, Woodbridge, Holt, Perry, Spaulding, koji nastavljaju Roycea i Jamesa: u Italiji: Benedeto Croce; u Španiji: Unamuno; u Engleskoj: F. H. Bradley, G. E. Moore, Bertrand Russel, S. Alexander, A. N. Whitehead). Ima jedna karakteristična pojava kod većine tih pisaca koji čisto metafizički promatraju ekonomsko-društvene probleme. Oni ne samo da ne ulaze u centralni

problem već ne dodiruju čak ni ona konkretna pitanja koja su izbačena iz te postojeće stvarnosti. I oni imaju svoga ekonomskog »pegaza« za oblake, kao i pjesnici liričari. Kad se npr., dnevno čitaju cifre o milionima nezaposlenih i o snižavanju nadnica onih koji još ostaju zaposleni, kategorija ovakvih pisaca o tome uopće ne piše. Kad je nekom, kao Karlu Antonu od Rohana, »heroizam« najviša »socijalna realizacija«, onda je njemu očito »banalno« da misli o nekakvim nadnicama. A zatim, lakše je optužiti nauku za čitavo zlo, kao što čini Caillaux, nego vlasnika produkcionih sredstava i njegov pomoćni aparat.

Literatura, br. 2, god. 3/1933, str. 24—27.

I V O   F R O L

LIRIKA DOBRIŠE CESARIĆA

Redakcija je objavila ovaj prikaz pošto je prema lirici Dobriše Cesarića trebalo zauzeti kritički stav, a hoteći da da reč jednome od najmlađih, u koga je imala poverenja. Hteli smo da čujemo šta najmlađi misle o reprezentantu stvaralačke generacije ispred njih, od koje su dosta učili i primili podstrek, ali od koje treba da se razviju dalje i da zauzmu ozbiljniji kritički stav.

Sa prikazom Frolovim redakcija se ne slaže u celini. A osobito se redakcija ne slaže sa prikazom Frolovim na Liriku Tadijanovićevu, objavljenim u Književniku za februar. Redakcija ne može da primi odgovornost za radove svojih suradnika kada oni na drugom mestu zauzimaju neispravne stavove.

II

Cesarić ima i nekoliko socijalnih pjesama. One nisu nikako rezultat nekih naročitih pogleda na svrhu umjetnosti. Bitnost Cesarićeve lirike, prednost forme pred sadržajem, dolazi i ovdje do punog izražaja. Talas novih potraživanja realizacije duševnog, približavanje konkretnom od apstraktnog, programatiziranje, odvraćanje od solipsistički ličnog ka kolektivnom, sve je to doprlo i do Cesarića ali u svom vanjskom, manje bitnom obilježju: u izboru sižea. No pristupanje tom sižeu odaje individualistu, romantika, ne revolucionarnog već mirnog, građanskog, što zna da se ražali nad tuđom nesrećom. To je, uostalom, poznati »socijalni« smjer građanske lirike

koja voli da katkad zaluta i u predgrađe da tamo dade oduška svojim nježnim osjećajima i sentimentalnim izljevima. A u suštini u svoj toj bijedi predgrađa, zar ne, ima i malo romantike? Cesarićeva pjesma »Predgrađe« bez sumnje je vrlo uspjela pjesma, ali takvog žanra. Svakako, ona odaje i umjetnika koji nekom motivu prilazi sa čisto umjetničke strane, umjetnički ga profini, ublaži, dade mu ton. U »Predgrađu« Cesarić je pokazao mnogo smisla za efekte poredbe, za liriku samu, za žive slike. No mnogo manje za te ljude. I opet konstatacija koja zna biti i površna, jednostavna:

Nedjeljom oci napune krčme,
A majke crkvene lađe,
I krste se prstima tvrdim od posla
Da utjeha s neba im sađe,
Pa ako i nemaju kod kuće kruha
Za svijeću se mora da nađe.

I završetak te pjesme u kom se gotovo više žali za izgubljenim smiješkom i veseljem nego za svim ostalim:

Pa ako te amo dovela šetnja
U jedan sunčani dan
Sa smiješkom na licu i svjetlom u duši,
Bez njih ćeš otići van,
I zaman ćeš htjeti obnoviti radost —
Uzaman.

Tako slično i »Mrtvačnica najbjednijih« (nešto jače naglašena) i »Vagonaši«. Poslije tog što uvide da su »roblje rada« a »odoše bogataši iz grada da traže odmora po svijetu«, gotovo reakcionarni zaključak:

Nedjelja. Tužno. Znamo, o znamo,
Znamo da alkohol škodi,
No rakije, rakije amo,
Jer utjehe nema u vodi.

(Vagonaši)

A, to je najhumaniji, najborbeniji i najprogresivniji dio Cesarićeve lirike!

Ukoliko među Cesarićevim pjesmama ima i ljubavnih, erotičnih stihova, njihova je vrijednost samo u toplom iznošenju, glatkom izražavanju, u profinjenim sličicama i muzikalnosti. Inače se iza njih krije prilično poznata, prilično blijeda ljubavna lirika. U sve to ne unosi on ništa novo, ništa posebno, samo prepričavanje istina, na ugodan i svoj način:

Mala kavana. Treperenje sunca
I stol u kutu za dvoje —
Pa ti me ljubiš, zbilja me ljubiš,
Drago jedino moje?!

(Mala kavana)

Ali nije to samo slučaj kod tih ljubavnih stihova. I mnoge druge pjesme ostavljaju često utisak kao da su već negdje čitane, bar nešto slično, kao da su sve to poznate stvari, samo sakupljene, dotjerane, uglazbljene. To dolazi od toga što Cesarić nema svoje jače, određenije note. Što sve teče tako mirno i blagozvučno. Što nam u kopkanju svog unutarnjeg svijeta daje samo površne, letimične, sjetne tonove bez jačeg akcenta. Objekti njegove umjetničke pažnje imaju vrlo uzak krug i svi rone, poniru u njeg samoga, ali opet ne dovoljno duboko a da bi potresli ili uzdigli. Možemo se i oduševiti kojom pjesmom ali nikako ne zanijeti, uskolebati se, uzdrhtati. Pretjerivanje smisla za formalnu stranu pjesme može lako od umjetnika stvoriti rutinera i često u stvaranju odvesti mnogo, mnogo dalje od biti umjetničke spoznaje i doživljaja. Cesariću manjka protuslovljenje stvari, da sintetizira u sebi sve kontraste i traženja svog vremena, svoje okoline, sebe samoga. Njegova je poezija čak prilično daleko od toga da bude u tom pogledu suvremena. Nesuvremenost motiva spasava suvremenijom formom. Manjka mu stvaralački zanos i temperamenat i djeluje više kao lirski eklektik. Sve kao da nam je u podsvijesti davno već poznato ali ne možemo da se konkretno sjetimo gdje i kada. Ima u njemu nešto od Vidrića, nešto od Krleca. Ne toliko uočljivi momenti, ali sav onaj unutar-

nji ritam što kao osnovni akord prati sve njegove pjesme. Naiđemo i na Jesenjina; »Mili moj! Ti koji dolaziš za mnom ...« ili »Ljulja je, šapće: N i š t a n i j e b i l o«. Ali sve to nisu direktni, grubi utjecaji, svi se oni mogu naslutiti tek izdaleka, svi su oni prošli kroz filtraciju lirskog talenja Dobriše Cesarića.

Jednom je Cesarić u nekoj prepirci rekao za jednu svoju pjesmu da mu je za nju kazao Krleža da je dražesna. Možda je to bila letimična, površna opaska, ali koliko se god ona zaista u prvi mah i činila površnom, ako malo promislimo, vidjet ćemo da ona vanredno karakterizira sav pjesnički rad D. Cesarića i da je bitnost njegovih pjesama. One su dražesne, pročitmo li ih, sviđat će nam se, a zapitamo li se što o njihovoj suštini, ostat ćemo bez odgovora. Iza sve te dražesti često zalud tražimo nešto primarnije, rezolutnije. Kad zaklopimo *Liriku,* načas ne znamo što da kažemo: i sviđa se i opet osjećamo neku manjkavost, neku prazninu, nešto nepotpuno. Ne ponesemo sa sobom nijedan stih, ne zamislimo se ni nad jednom slikom. Ne uzbudi nas nijedna misao. Prošli su kroz nas neki tihi, blagi akordi, neosjetljivo, ne vrijeđajući, kao rendgenove zrake, ali nisu potresli, nisu uzbunili ni željom, ni sumnjom, ni nemirom. Proplesali su kroz nas nekim valcerskim taktom i iščezli a da gotovo nismo dospjeli ni saznati da su bili. Sva je njegova lirika meka, topla, smirena u svojoj apatičnosti, »bez one unutarnje groznice u kojoj se rađahu i rađaju sve prave pjesničke spoznaje« (Krleža).

Tragovi utjecaja Cesarićeve lirike mogu se već tu i tamo opaziti u mlađoj hrvatskoj poeziji. No ti utjecaji bit će za te mlade ljude samo štetni jer će ih udaljiti od bitne strane umjetnosti, jer će i od njih stvoriti ili blijede sanjare ili larpurlartiste. Spriječit će ih u borbenom stavu, u koračanju sa vremenom, u zdravom i oštrom gledanju na život i stvari oko sebe. Cesarić prolazi kroz život somnambulski, sanjarski, i kao da zatvorenih očiju lovi one najudaljenije, najtiše i najbeznačajnije tonove lirskih meditacija što se svakim danom sve više zaglušuju bukom gradske jurnjave, eksplozijama vremena i krikom vitalnih pitanja.

Ako pretpostavimo da je u Cesarića bogat i snažan unutarnji život, da ima smisla za zapažanje, moramo ustanoviti da je to u njegovim pjesmama slabo došlo do izražaja. Njegova uloga u našoj literaturi neće nikako biti uloga borca, avangardiste, uloga krčenja i prodiranja. Možda uloga Vladimira Vidrića, ali zasad još bez njegove sažetosti i njegove intimne lirske topline. Za ovo mu smetaju refleksije, a one opet nisu dovoljno snažne da bi djelovale i zaokupile.

Stožer, br. 3, god. 3/1932, str. 93—96.

OTOKAR KERŠOVANI

O ŠENOI*

Pisati o Šenoi znači pisati o svojim literarnim simpatijama iz vremena nižih razreda srednje škole, i ne samo o simpatiji hrvatskih nižeškolaca prije dvadeset ili četrdeset godina nego u velikoj mjeri i danas. To znači pisati o piscu koji je decenijama bio možda najomiljeniji pisac hrvatskog malograđanstva, pa i čitalačke publike među seljaštvom. Sumnjam da bi se i među suvremenim hrvatskim književnicima našao ijedan koji u određenoj periodi svog razvitka nije vatreno gutao stranice Šenoinih romana, novela i pjesničkih romanci. *Joco Udmanić* Mije Stuparića još je sav stvoren pod uplivom Šenoe. I zato nećemo danas više moći da se zadovoljavamo Krležinom tezom da Šenoa nikad ne bi postigao onoliku popularnost da nije bio presvijetli senator kraljevskog i slobodnog grada Zagreba u Mažuranićevoj eri. Pokušat ćemo zato ići drugim putem u ovoj našoj skici o Augustu Šenoi.

I

Rođen prije 100 godina, 1838, u doseljenoj porodici Schönau, sin biskupskog poslastičara, zagrebačko dijete, Šenoa je svoje djetinjstvo i mladenačko doba proveo u vrijeme ilirizma i Bahova apsolutizma. Trebalo je da postane profesor pravne akademije, ali ga je u Zagrebu, a naročito u Pragu, privukla literatura. Već sredinom šezdesetih godina u Beču

---

* Skica, iz zatvora.

prelazi u žurnalistiku (Lukšićev »Glasonoša« i »Slawische Blätter«), a zatim dolazi u Zagreb, gdje radi najprije u redakciji narodnjačkog »Pozora« (kasnije »Obzora«), postaje gradski bilježnik (kasnije i senator), te do kraja života funkcioner Matice hrvatske.

Vrijeme njegova ideološkog formiranja bile su naročito pedesete i šezdesete godine, kada je iz hrvatskog građanstva već gotovo sasvim iščezla ona maglovita neodređenost ilirske koncepcije, čiji su nekadašnji vatreni pristaše stali na čvršće tle narodne, unionističke i pravaške stranke. Kao simbol sloma jedne maglovite ideje, Ljudevit Gaj životario je tada svoje posljednje godine postrani, preziran zbog izdajstva narodne stvari u eri apsolutizma. Novo, čvršće tle hrvatskoga građanstva osjećalo se svuda: u politici borba oko konkretnih problema *hrvatske* politike (ustavnost, izborni zakoni, Krajina, Dalmacija, Rijeka, nagodba itd.), u privredi formiranje prvog solidnijeg sloja hrvatske trgovačke buržoazije (Crnadak, Jakić, Krešić, Turković, Vranicani, Švrljuga, Krajač), na kulturnom polju nastavak ilirskih začetaka kulturnih ustanova (Matica, Akademija, Sveučilište, časopisi itd.). Hrvatskim javnim životom u to doba nesumnjivo dominira narodna stranka s oba svoja krila. Ona se još nije kompromitirala ni revizijom nagodbe ni prelazom svoje većine u tabor mađarona kao dvadeset godina kasnije. Iz redova te narodne stranke izlazi ona nesumnjivo značajna grupa kulturnih radnika koja će davati žig hrvatskim kulturnim nastojanjima čitavih dvadeset godina Rački, Jagić, Ljubić, Torbar, Kosta Vojnović, Brusina, Nodilo, Bogišić i mnogi drugi. Štrosmajer i Rački daju prvu inicijativu i novac za osnivanje Dioničke tiskare, koja će još decenijama kasnije tiskati »Obzor« (pošto je Gajeva tiskara prešla u ruke vlade), kao i za osnivanje »Vijenca« (1869) koji će sve do osamdesetih godina, a djelomično i kasnije, biti ne samo najpopularniji nego i najreprezentativniji hrvatski građanski kulturni časopis. To je vrijeme kada se zapravo potiskivanjem njemačkog jezika i kulture i općim jačanjem hrvatskoga građanstva i inteligencije i stvara hrvatska čitalačka publika. To je vrijeme kada se poslije iskrenih, ali umjetnički prilično primitivnih realizacija ilirske periode i gotovo grobne šutnje u eri apsolutizma počinje opet burnijim tempom i u širinu i

u dubinu razvijati hrvatska književnost i kazalište. To je vrijeme kada se, nadovezujući se na prijašnje pokušaje (Kukuljević i drugi), počinje brže razvijati hrvatska historiografija, koja se doduše još nije otresla svojih državnopravnih ciljeva, koji su bili njena unutrašnja pokretna snaga od Lucijusa u XVII pa sve do Kuševića i Kukuljevića u XIX vijeku, ali koja je ipak već prešla ne samo u fazu kritičkog ispitivanja dokumenata nego i na proučavanje istinski važnih prekretnica i problema hrvatske prošlosti (Rački, Ljubić, Tkalčić, Smičiklas).

Ali time još nije data čitava karakteristika te periode razvitka hrvatskog građanstva i narodne stranke. Jer iako su šezdesete godine i početak sedamdesetih »herojske godine« hrvatskoga građanstva — herojske ne u srazmjerima hrvatskim — one ipak nose sva obilježja slabosti, nesigurnosti i oportunizma. Jer ako izuzmemo nekoliko borbenijih figura, koje ionako nisu vodile, zar tadašnje vođe borbe nisu bili unutrašnji nosioci kompromisa i kapitulacije. Zar nisu već tu, u prvim redovima oni Mažuranići, Krestići, Jakići koji će godine 1873. napraviti pred mađaronima kapitulaciju uz neznatne ustupke u cilju dolaska na vlast? Zar već onda nije prvi publicista narodne stranke daroviti, ali beskarakterni ekspop Miškatović, koji će kasnije, osamdesetih godina, postati glavni pomagač Kuenov? I zar će Štrosmajer, Rački, i Mrazović, koji osuđuju kapitulaciju od 1873, a još više onu od 1883, umjeti da vode *narod* u borbi protiv takve politike ili će se izgubiti u skepsi diplomacije? Zaista! Već šezdesetih je godina hrvatsko građanstvo bilo izolirano od seljačkih masa, živeći u vječitom strahu od njegove pobune, bez stvarnog razumijevanja za njegove potrebe, bez svake prave revolucionarne iskre, liberalno ali ne demokratsko, i zato sklono ne samo kompromisima sa Bečom i Peštom nego i sa feudalcima, čija je ekonomska uloga — ukoliko je riječ o veleposjedu — rasla, a politički značaj u saboru i državnoj administraciji sve do XX vijeka ostao gotovo neokrnjen, održavajući se donekle i kasnije, do godine 1918. Eto takva je bila ta simbioza (taj zajednički život) liberalnog hrvatskog građanstva sa feudalcima u drugoj polovici XIX vijeka, ta simbioza koja je krajem sedamdesetih i osamdesetih godina morala izazvati moćnu

reakciju starčevićevske inteligencije i malograđanstva, a poslije godine 1900. reakciju modernog masovnog radničkog i seljačkog pokreta.

II

Šenoa je pravi izraz te sredine. On je u nju ušao bez onog klasicističkog balasta koji su nosili gotovo svi književnici ilirske periode. Već godine 1866. on počinje u »Pozoru« kampanju protiv klasicističkog repertoara u zagrebačkom kazalištu, protiv onog patosa njemačke drame, a za moderniji francuski romantički i realistički repertoar, dolazeći tako u sukob sa starim prvakom ilirskog kazališta Dimitrijem Demetrom, koji je zagrebačko kazalište sa nivoa Šilera, Šekspira i Grilparcera polako spuštao na nivo epigona njemačke klasične drame. Tek Šenoa uvodi na zagrebačku scenu francusku građansku dramu XIX vijeka, Sardua, Skriba, Fejea, Ožjea, ne zaboravljajući francusku klasičnu dramu (Rasin).

Šenoa je u osnovi svojoj romantik, ali ne romantik u onom revolucionarnom, dinamičkom stilu Bajrona — koji je među ilircima imao nekoliko vatrenih obožavatelja (Vraz, Demeter) zbog svojih demokratskih i nacionalnooslobodilačkih ideja. Šenoa je romantik srodan onim slavenskim romantičkim pripovjedačima (Sjenkjevič, Jirasek) koji su — poput nekih njemačkih, francuskih i engleskih romantika — tražili svoju inspiraciju u historijskoj prošlosti, crpući odande i argumente za borbu vlastitog naroda i klase, kao i vjeru u njihovu budućnost. Za svoje poznate romane on crpe teme iz specijalne historijske građe koju skupljaju i objelodanjuju Rački (*Kletva, Seljačka buna*), Ljubić (*Čuvaj se senjske ruke*) i Tkalčić (*Kletva, Zlatarovo zlato*). On sam pregledava arhive i dokumente tražeći životne detalje. Svoje historijske romane piše onako kako Smičiklas kaže za svoju *Povijest hrvatsku:* »Pisao sam ovu knjigu s ljubavi, kako ištu zakoni historijske umjetnosti za narodnu povijest«. Teme tih romana uzete su većinom iz važnih historijskih perioda (*Kletva, Seljačka buna*), u njima susrećemo mnoge krupne figure hrvatske političke povijesti (vođe velikaške Lige na prelazu iz XIV u XV vijek, vođe velike seljačke bune XVI vijeka, protunotar, pravni pisac i historičar Škerlec, hroničar Vramec i Krčelić, poznata plemićka porodica Gregorijanaca, biskup i heretik Markantun Dominis i mnogi drugi), one se najvećim dijelom kreću oko Zagreba.

Ali Šenoa nije romantik samo u historijskom romanu! On je to uglavnom i u poeziji gdje je poslije teških klasičnih oblika i stihova Preradovića nastupio ne samo didaktičnom, poučnom i patriotskom poezijom (*Budi svoj, Klevetnikom Hrvatske,* rađen pod uplivom Puškinove slične pjesme itd.) nego i pjesničkim povjesticama romantične prirode (*Tatar-kan, Kugina kuća, Smrt Petra Svačića, Fratarska oporuka*), koje su privlačile lakoćom sadržaja i oblika. On je uglavnom romantik i u svojim novelama i pripovijestima u kojima obrađuje savremenije teme, tipove i događaje susjednog Zagorja i Turopolja od četrdesetih do sedamdesetih godina, pazeći više na interesantnost priče nego na ostale momente (*Mladi gospodin, Turopoljski top, Vladimir, Kanarinčeva ljubovca, Blijedi mjesec* i *Karanfil s pjesnikova groba*, oživljuje uspomene na Prešerna). Tek u drami *Ljubica* i u nekim svojim posljednjim proznim djelima (*Prosjak Luka, Branka*) Šenoa počinje jače da naglašava realistički ton i savremenije i društvene motive. To je već vrijeme kada u hrvatsku književnost uopće prodiru realizam i naturalizam pod uplivom savremenog ruskog i francuskog romana.

Šenoina romantika i njegov veliki pripovjedački dar imali su velik odjek u hrvatskoj čitalačkoj publici da se sedamdesete godine, kad je on dominirao ne samo kao romanopisac, novelista i pjesnik nego i kao kritičar, kazališni čovjek, prevodilac i feljtonista, te kao urednik »Vijenca«, mogu u hrvatskoj književnosti nazvati Šenoinom erom. Hrvatsko građanstvo i malograđanstvo našli su svog pisca koji im je, ugodno i lako, znao pričati o nacionalnoj prošlosti i zabavljati ih sentimentalnim, toplo pisanim pripovijestima iz nacionalnog života hrvatskog građanstva i plemstva. Osim nacionalizma tu je umjereni liberalizam koji je sasvim odgovarao toj publici liberalne Mažuranićeve ere; tu su elementi jugoslavenstva ko-

ji su odgovarali koncepcijama Štrosmajer-Račkoga kruga. Protuklerikalna je nota umjerena, kako to i odgovara štićeniku Štrosmajera, koji je vidio jednaku opasnost u »ježuvitizmu« kao i u »čifutsko-njemačkom liberalizmu«. Kroz Šenou progovara prilično jasno politika hrvatskog građanstva onoga vremena. Najljepše se to vidi u njegovim romanima. Nećemo tu govoriti o historijskoj idealizaciji feudalnih junaka *Kletve* (Horvati, Pališne) u kojima je Šenoa vidio više neke nacionalne junake nego ono što su oni u osnovi bili: nosioci otpora feudalne velikaške anarhije protiv centralizatorskih napora monarhije. Nećemo govoriti ni o njegovoj nedovoljnoj, uskoj ocjeni biskupa Dominisa *(Čuvaj se senjske ruke)* i čitavog problema senjskih uskoka. Govorit ćemo o njegovoj socijalnoj, klasnoj poziciji.

Šenoa je nesumnjivo građanin, buržoa. Njegove su iskrene simpatije na strani gričkih građana u njihovoj borbi protiv kaptola i biskupa *(Kletva)* i velmoža *(Zlatarovo zlato)*. Njegove su simpatije na strani tlačenog i pobunjenog seljaštva, kako se to jasno vidi ne samo iz njegova predgovora nego i iz čitave *Seljačke bune*. Pa ipak kroz njegove romane ne provejava duh odlučno klasnoborbenog građanina nego duh ondašnje politike hrvatskog nazadnjačkog građanstva usmjerenog na mirnu saradnju sa plemstvom. U ondašnjoj polufeudalnoj Hrvatskoj on nam hrvatsko plemstvo prošlosti — to prilično nekulturno, zaostalo plemstvo, koje je zbog svojih klasnih interesa bilo ne samo grobar hrvatske nacionalne samostalnosti nego i svjestan protivnik prosvjećivanja masa — crta u prilično ružičastoj boji. Ni traga gogoljevskoj i saltikov-ščedrinskoj sarkastičnoj kritici. Plemić Đalski mogao je mirno samo nastaviti i produbiti tu liniju idealizacije hrvatskog plemstva koju je započeo plebejac Šenoa, a kraljevski banski savjetnik Josip Eugen Tomić, također plebejac, u svojim sladunjavim historijskim romanima dotjerao do direktnog falsificiranja historije *(Za kralja — za dom)*. Čak se i u *Seljačkoj buni* osjeća ta tendencija: ne osjeća se tu napad na feudalnu klasu kao takvu, nego na *tuđinskog* feudalnog ugnjetača (Tahi), pri čemu Draškovići, Alapići i Gregorijanci ostaju prilično

po strani. Na taj način njegova historijska romantika ima više dodirnih tačaka sa Sjenkjevičem i Valter Skotom nego s V. Igoom.

Njegov realizam nema ni oštrine ni dubine ruskog, pa ni francuskog realizma. *Prosjak Luka* je valjda prvi veći pokušaj realističke analize problema hrvatskog sela i u tom pogledu njegov je značaj velik. Pojedine probleme sela — parničenje oko međa, kulačke metode izbornih korteša, zaostalost itd. — on je tu uočio, ali ne i svu dubinu općeg problema seljaštva: zemljišne svojine i političke organizacije seljaštva kao ugnjetenog društvenog sloja. U posljednjoj svojoj dovršenoj pripovijesti, *Branki*, Šenoa čak u centar stavlja pitanje uvlačenja odnarođene hrvatske aristokracije u nacionalni život: idealistička seoska učiteljica Branka vraća odnarođenog feudalca rođenoj grudi i radu za narod. Zar to nije literarni odraz ondašnje narodnjačke političke saradnje sa veleposjedom i forsiranja njegove nacionalizacije?

III

Šenoa je — za sebe lično — umro u pravo vrijeme. Nekoliko mjeseci ranije pao je i Mažuranić. Era narodne stranke bila je već sasvim pri kraju i primicala se era one kuenovske noći o kojoj je kasnije prilično pesimistički pisao Đalski, a zatim i Leskovar. Ali pristigla je i nova politička generacija, sva odgojena u duhu Starčevića i Kvaternika. Ova generacija traži obnovu i na kulturnom polju. Kroz njene almanahe (»Hrvatski dom«, »Velebit«, »Hrvatska«) progovara ne samo plameni, stekliški *hrvatski* nacionalizam nego i revolucionarno slobodarstvo Harambašića i težnja za pravim nacionalizmom, realizmom i naturalizamom, po uzoru Balzaka, Turgenjeva i Zole. Užasavajući se nad njihovim raspravljanjem o »potrebi revolucije«, o »kaosu«, »kosmologiji, materiji, darvinizmu i ateizmu« (u listku, »Vienac« godine 1881), bojeći se »pogubnog duha materijalizma«, Šenoa izražava i strah narodnjačkog građanstva od političke buntovnosti te mlade pravaške inteligencije i malograđanstva, koja je došla da poremeti mir u

onoj sve ustajalijoj atmosferi hrvatskog javnog života. Ali baš je ta generacija tada obnovila ne samo hrvatski politički nego i hrvatski književni život. U *Uroti zrinjsko-frankopanskoj* Kumičić je — bez obzira na nedovoljnost njegove historijske ocjene — dao nacionalno revolucionarne akcente kakve Šenoa nije nikad dao, a koji su literarni izraz buntovnih, antihabzburških saborskih adresa Staroga. Dok su Šenoini romani ulijevali u omladinu prosto osjećanje mirne simpatije za njegove junake, Kumičićeva je *Urota* znala uliti u nju bijesno osjećanje mržnje protiv carskog Beča. Kumičić je dao i prve novele iz života pravoga građanstva privredno razvijenijeg Hrvatskog Primorja. Kranjčević i Harambašić daju borbenu poeziju, koja ima sasvim drugačiju političku oštrinu nego patetičke ode Preradovića i romance Šenoe. Kovačić je daleko dublje zadro u probleme hrvatskog sela i hrvatske politike nego pisci prijašnje ere, a Vjenceslav Novak prvi je konkretno bez romantike razrađivao ekonomske i socijalne probleme hrvatskog malograđanstva, inteligencije i seljaštva, napose u svom rodnom Primorju. Novak *(Pred svjetlom)* i Kovačić *(Ladanjska sekta)* prvi uvode u hrvatsku povijest tip socijalista, prvi sa mnogo razumijevanja, drugi bez razumijevanja i satirički (kao nekako u isto vrijeme Slovenac Mensinger i Srbin Sremac). Vrijeme Šenoe bilo je završeno, mogli su ostati na terenu samo njegovi mnogobrojni i beznačajni epigoni.

Ali to ništa ne mijenja u historijskoj ulozi ovoga velikog hrvatskog pisca, koji je, odražavajući sve slabosti sredine u kojoj se razvio, bio ne samo na svoj način iskren prijatelj naroda i privatno otporan karakter, ne samo stvaran borac za slobodu hrvatskog naroda nego i prije svega stvaralac stvarnih kulturnih vrijednosti, romanopisac, novelista, pjesnik, kritičar, dramatičar, prevodilac i urednik, ne samo najsposobniji nego i najistaknutiji u svoje vrijeme pisac koji je neobično mnogo učinio da se hrvatska književnost iz ere patriotskog diletantizma umjetnički podigne na evropski nivo. On je značio jednu čitavu etapu razvitka kroz koju je hrvatska književnost *morala* proći. Braneći danas kulturu, čitavu hrvatsku kulturu, protiv fašizma — mi branimo i Šenou. Pozivajući danas narod na otpor protiv fašističkih osvajača, mi idemo za

primjerom njegovih junaka, senjskih uskoka, koji su znali spojiti borbu protiv mletačkih i turskih osvajača sa borbom protiv carskog apsolutizma i njegove sluge, Rabate. Bičujući narodne izdajice i režimske sluge, mi se sjećamo Šenoine *krvave satire* na političke *kameleone,* koji znaju svoje držanje prilagoditi svakome režimu, satire koja ne zaostaje mnogo za Sterijinim *Rodoljupcima (Vječni Žid u Zagrebu).*

Kraj svih nedostataka, uvjetovanih vremenom i sredinom, Šenoa ostaje naš najveći i najpopularniji građanski romantik, kojemu će se morati u historijskom romanu kad-tad naći nasljednik, koji će umjeti već baratati metodom socijalističkog realizma pri iskorišćavanju silnog materijala iz političke, socijalne i kulturne prošlosti hrvatskog naroda.

Republika, 1945, br. 3, str. 197—202.

MILE BUDAK - SAN O SREĆI

U hrvatskom književnom životu pojavio se pravaški pokret uglavnom kao pokret književnog građanskog realizma, pa čak i pokušaja književnog naturalizma (Kumičić). Već je narodnjak štrosmajerovac Šenoa počeo prelaziti na metode književnog realizma (*Prosjak Luka* i dr.), ali tek su pravaši stali snažnije isticati primjere klasičnog ruskog realizma i francuskog naturalizma i povoditi se donekle za njima. Izvanredno snažan stvaralački talenat Ante Kovačića nije se oslobodio jakih elemenata romantike, i kao Hugoovi *Jadnici* njegovi romani *(U registraturi, Fiškal, Baruničina ljubav)* isprepleteni su izrazitim romantičnim motivima. Ali daleko dublje se u njima osjeća snažna crta istinskog realizma: nijedan hrvatski pisac XIX vijeka nije tako snažno, tako duboko i tako vjerno zagledao u neke bitne probleme života hrvatskoga naroda, a specijalno hrvatskog seljaštva, kao Ante Kovačić. Iako mu je nedostajala ne samo veća književna kultura nego i dublje poznavanje društvenih zakonitosti, pa je zato nužno bio ograničen na iznošenje vanjskih činjenica onoga što je vidio i doživio, ne razumijevajući zato ni društveno progresivnu ulogu grada (suprotstavljanje sela pokvarenom gradu), Kovačić je ipak dao mnogo stranica tako snažnog realizma i tako izrazito plebejskog revolta protiv polufeudalne gospodske stvarnosti u Hrvatskoj u drugoj polovici XIX vijeka da se i danas mogu čitati sa najvećim interesovanjem, da i ne spominjemo njegove nemilosrdne društvene i kulturne satire *(Žabari, Iz Bombaja)*, dosada u našem kulturnom životu

jedva nadmašene. Novak, dva Kozarca, Draženović, Turić i još neki drugi književni realisti osamdesetih, devedesetih i devetstotih godina bili su svi potpuno ograničeni i u pogledu književne kulture, a još više u pogledu dubljeg upoznavanja zakona društvenog života. Kao što je i sam Kovačić pokazao savršeno nerazumijevanje uloge i značaja pojave socijalističkog pokreta, tako je Novak devedesetih godina napisao svog *Majstora Adama*, pripovijest udešenu za potrebe klerikalne protusocijalističke propagande, pripovijest u kojoj su na smiješno tendenciozan i ujedno vulgaran način povezani svi uobičajeni prigovori radničkom pokretu i njegovim najsvjesnijim nosiocima. Josip Kozarac je opet postao izrazito književni predstavnik interesa kapitalističkog razvitka u Hrvatskoj *(Mrtvi kapitali, Živi kapitali)*. Pa ipak je Novak kasnije, naročito u posljednjim svojim stvarima *(Zapreke)*, prodro daleko dublje u hrvatsku društvenu stvarnost, pa čak i u socijalne probleme seljaštva i radništva, iako ni tada njegov vidokrug nije mogao preći okvire nekog malograđanskog gledanja na mogućnost rješenja »socijalnog pitanja« kod nas. To isto vrijedi u većoj ili manjoj mjeri za Kozarca i druge naše realiste. U svakom slučaju je realistička metoda književnog stvaranja u izvjesnoj mjeri omogućila prvoj generaciji hrvatskih književnih realista — oslonjenoj u početku uglavnom na pravaški pokret — da ukaže na neke strane prave hrvatske društvene stvarnosti, da ih do neke mjere osvijetli. Na mnogim stranicama njihovih djela sama je hrvatska stvarnost progovorila živo i uvjerljivo.

Dr Mile Budak pripada političkom pokretu koji svojata tradicije Starčevića, Kvaternika, pa vjerojatno i Kovačića i Harambašića. Nije momentano naša namjera dokazivati nesumnjivu činjenicu da frankovački pokret, pa s njime ni dr Budak, ne mogu imati ničeg zajedničkog sa osnivačima pravaštva i njegovim književnim predstavnicima. Kakva može bit veza između pristaša političkih totalitarnih načela i političkih i pjesničkih poklonika francuske revolucije i njenih ideja?

Ono što nas ovdje zanima, to je jedno uže pitanje: odnos između književne linije Mile Budaka i tradicija pravaških

književnih realista. Pitanje je utoliko važnije što se u našim časopisima i dnevnoj štampi, negdje iskreno a negdje iz čisto konjunkturističkih razloga, počela iznositi teza o »monumentalnom« karakteru Budakovih djela (Ljubomir Maraković u »Hrvatskoj prosvjeti« br. 5-7, 1940.) Dr A. Bonifačić uvrstio ga je u nekakvu »Quadrigu croaticu«, a povoljne se kritike Budakovih djela pojavljuju i u velikosrpskim časopisima kao što je »Srpski književni glasnik« (vidi recenziju dra N. Mirkovića o »Rascvetanoj trešnji« M. Budaka). Mi ćemo pokušati u nekoliko brojeva »Izraza« pokazati liniju svih posljednjih Budakovih romana. Počet ćemo s njegovim najnovijim romanom *San o sreći* (Matica hrvatska, 1940), koji je — navodno — najranije napisan, a obrađuje događaje i prilike u vrijeme Budakove mladosti, prije prvog svjetskog rata.

Prilično je jasno da je *San o sreći* u većoj ili manjoj mjeri »roman« autobiografske prirode. Cijelo ovo djelo — preko 400 stranica — posvećeno je ljubavi i ženidbi mladog studenta, detaljno pokazuje sve peripetije i »kušnje« kroz koje je ta ljubav morala proći, a vrlo mnogo strana posvećeno je naprosto objašnjavanju nazora glavnoga junaka (Roka Anića) o problemima ljubavi, sreće i pravoga braka. Nije mnogo manje pažnje posvećeno životu — zapravo, običajima — ličkih seljaka, roditelja i rodbine Rokove (piščeve), a istovremeno je pisac dao i nekolko slika iz života hrvatske sveučilišne omladine u vrijeme između Tomašićeva banovanja i Cuvajeva komesarijata (1910 — 1912). To je, uglavnom, čitav vanjski okvir radnje ovoga romana.

Možemo vjerovati da je pisac više ili manje vjerno opisao historiju jedne ljubavi, koja nam može biti ljudski simpatična. Možemo vjerovati u to da su više ili manje vjerno izneseni razni detalji iz tadašnjeg života sveučilišne omladine i ličkih seljaka. Ipak nas to ne može pokolebati u ocjeni da je ovaj Budakov roman u svakom pogledu jedno ispodprosječno književno djelo.

Izgledalo bi, po vanjskoj formi, da je stvar pisana realistički. Međutim, daleko od toga. Društvena sredina u kojoj se razvija vrlo mršava radnja ovoga romana prikazana je savršeno oskudno. Toliko oskudno da čitalac nikako ne bi mogao

sigurno znati da se ovaj »roman« dešava u Hrvatskoj kad bi se samo izbacili neki čisto vanjski rekviziti (imena, nazivi nekih seljačkih običaja i slični podaci). Između Tomašićevog banovanja i Cuvajevog komesarijata Hrvatska i Evropa stajale usred strahovitog društvenog vrenja. Bilo je to predvečerje svjetskog rata, razvoja nacionalne omladine, snažnog razvitka radničkog pokreta, Radićeve agitacije među seljacima, agrarnih nemira i masovne emigracije osiromašenih seljaka, obrtnika i radnika — da navedemo samo neke konkretne momente. U Lici su se raspadale kućne zadruge, narod se iseljavao, pitanje imovnih općina bilo je stalno otvoreno, borba za opće pravo glasa i protiv mađarske hegemonije bila je u porastu — sve je stajalo u znaku pripremanja snažnog građansko-demokratskog društvenog prevrata, koji Hrvatska nije završila ni 1848. ni u toku kasnijih decenija, a ni godine 1918. O svemu tome nema u Budakovom romanu ni riječi. Njegov junak Roko, sin imućnih kulačkih roditelja, koji ima frak i vozi se drugim razredom, učestvuje u nekom studentskom klubu (Mlada Hrvatska?), pa čak i u nekoj izbornoj agitaciji. Njegov budući šurjak spominje ga i kao vođu nekih demonstracija, a pri kraju romana vidi se da je bio čak i zatvoren (uvezi s atentatom na Cuvaja). Tu i tamo ima neki životni detalj: razgovor mađarskih kapitalista o iskorišćavanju hrvatskih prirodnih bogatstava i slično. Ali sve je to krajnje siromašno i bijedno. Sve se odigrava samo i gotovo isključivo oko ljubavi Roka i Nede, oko djevojaka koje su zaljubljene u Roka ili ga bar žele »osvojiti« i oko Rokovih umovanja o ljubavi i braku. Da to nije realizam — da to nije realizam čak ni u smislu Vjenceslava Novaka ili Kozarca — o tome ne može biti sumnje. U samih nekoliko prvih stranica Kovačićevog *Fiškala* (historija sa fiškalom i seljačkim puranom) ima više životnih podataka, više prave hrvatske seljačke stvarnosti nego u čitavom Budakovom romanu. Osim toga, Budakov pokušaj da na nekim mjestima razradi odnos između sela i grada, te između seljaka i gospode (II, 44-5) jako podsjeća na poznatu teoriju »krvi i tla« (Blu-Bo), a po svojoj književnoj i naučnoj vrijednosti svakako je ispod starijih ma-

lograđanskih pokušaja književnog rješavanja tog problema (Novak: *Tito Dorčić).*

Budakov roman je u stvari neke vrste romantično razglabanje o »sreći«. Sreća je tu shvaćena kao problem čisto subjektivan, odnosno kao problem ostvarenja određenih apsolutnih, vječnih »božanskih« moralnih (etičkih) ideja, a bez unutrašnje veze sa općim društvenim odnosima. Sin ličkog seljaka, Roko Anić vidi ostvarenje sreće za sebe i za sve ostale u tome da se neprestano primjenjuju i učvršćuju moralni pogledi koji vladaju u njegovoj roditeljskoj kući, u ličkoj seljačkoj kući. U kakvoj je to ličkoj seljačkoj kući? Ta postoje raznolike seljačke obitelji — od onih imućnih, gazdaških, pa do onih koji nemaju ni palente, od onih koje se mogu same dobro prehranjivati pa do onih iz kojih sva odrasla muška čeljad ide izvan Like na rad. Roko (Budak) to ne vidi. On vidi samo *svoju* imućnu seljačku kuću, patrijarhalnu seljačku obitelj, u kojoj vladaju roditelji (muž), a onda najstariji sin, bez čije se privole mlađi i ne mogu ženiti ni udavati. On vidi samo svoje selo — i to spolja i nepokretno, kao da je hrvatsko društvo, i u gradu i na selu, godine 1912. bilo tamo gdje je bilo u vrijeme Šime Starčevića ili čak Vitezovića. Roko Anić propisuje uime nekih vječnih principa taj moral svojih roditelja čitavom društvu kao jedinospasavajući moral, kao moral koji donosi sreću sam po sebi.

Taj Rokov moral, koji donosi sreću u braku i životu, vrlo je jednostavan: muž i žena moraju se iskreno voljeti, ali žena muža mora slušati (Na str. 156—157 druge knjige *Sna o sreći* Roko tjera svoju zaručnicu u toku čitavog jednog dugog razgovora da mu obeća da će ga slušati i ne popušta dok mu ona to ne obeća). Muž se ima ženi »pokoravati« samo u »stvarima ljubavi«, a njemu će »rijetko pasti na um, a možda nikada, da (s njome) ... rješava teške društvene, političke ili književne probleme« (II knjiga, str. 99). »Obitelj nije znanstveni klub, nego društvo ljubavi i lakog ćaskanja«, definira Roko na dva mjesta u ovom romanu (na primjer na str. 99 u II knjizi). Nije potrebno da se žena i muž razumiju u stvarima politike, književnosti i slično. Žensko je pitanje nešto »umišljeno«, emancipacija žene je glupost, »cijeli život (je) satkan

samo iz malenkosti« (II, 81). Eto, to je Rokov — u suštini polufeudalni — san o sreći. A narod je za Roka Anića samo nešto veća lička patrijarhalna seljačka zadruga, u kojoj bi sve propalo kad ne bi bilo starješine (»poglavnika«?), »koji tačno dodijeli rad svojim ukućanima prema njihovim silama i odredi svakome gdje će raditi dok on sam sve rukovodi« (II knjiga, str. 93). Dok je Budakov junak Roko detaljno razradio sve svoje ideje o jednom totalitarnom braku, gdje žena nalazi čitav svoj život i zadovoljenje svih svojih materijalnih i duhovnih, a naročito osjećajnih potreba, dotle on nije opširnije razvio svoje ideje o »starješinskoj« organizaciji te »velike zadruge« koja se zove narod, odnosno država. Ali nema nikakve sumnje da i jedna i druga grupa njegovih ideja posve odgovaraju idejama svih pristaša totalitarizma, a naročito potrebama onih društvenih slojeva koji u *svom interesu* žele ostvarenje takvih ideja (»gospodar« je »sveta riječ«, kaže Roko na str. 157 II knjige). Ova kombinacija malograđanskog nerazumijevanja savremenih društvenih zbivanja sa književnom obradom totalitarnih shvaćanja o sreći, ljubavi, braku i narodu dolazi kao poručena za trovanje omladine. U tome se slaže Ljubomir Maraković sa Jurom Prpićem iz »Plave revije« (br. 2) koji kaže: »Danas u velikim danima čekanja na konačno ostvarenje sreće hrvatskog naroda Budakovo djelo dolazi upravo kao *naručeno* zdravoj hrvatskoj omladini, novim pokoljenjima Nove Hrvatske«. Ukratko, u ovom Budakovom romanu pojavljuje se upola feudalna a upola kapitalistička ideologija ličkog kulaka o narodu i obitelji kao podloga za oformljavanje totalitaranih ideja. Ova je pojava savršeno razumljiva i logična, ali je isto tako razumljivo i logično da ona ne može imati i nema nikakve veze s interesima hrvatskog naroda uopće, a radnog seljašta napose.

Idejno reakcionarna romantika Budakovog društevnog lika nije mogla roditi ni formalno-umjetnički veliko književno djelo. *San o sreći* bi imao biti neki psihološki roman. I zaista, u njemu ćete naći bezbroj stranica ispunjenih psihologiziranjem i moraliziranjem, suhim poučavanjem (didaktikom) i razglabanjem. Ali ta je psihologija isto tako primitivna kao i oblik u kojem je data. To je zapravo Đuro Arnold dat epskom

opširnošću mjesto refleksivnom poezijom. Razmatranja, razmišljanja i dijalozi vuku se u beskraj, gotovo bez ijednog dubljeg životnog podatka. Opisi su dati na način koji je tu romantičarski a tamo zapada u nabrajanje sasvim nevažnih i posve suvišnih detalja. (»Kad ne bi bilo neprilika... pomisli i metne palac i kažiprst desne ruke u džep od prsluka i zamisli se.«) Ličnosti su date uglavnom bijedno, neizrazito (osim — donekle — samog Roka, koji je neprekidno u središtu samog zbivanja, te »vječnog studenta« Mrdjelića), a tu i tamo kontradiktorno (Janko Frketić, koji bi imao biti nekakav Oblomov). I opet: čak i prema Kozarcu i Novaku, a da i ne govorimo o nekim tipovima Ante Kovačića, ovo djelo Mile Budaka silno zaostaje. Ono je pisano pripovjedačkom tehnikom kakvom se kod nas pisalo p r i j e Ante Kovačića, i kad bi se po njoj sudilo, hrvatska književnost nije za posljednjih 60 godina doživjela nikakav napredak. Mile Budak može vjerojatno sam zamisliti što bi o tom njegovom romanu napisao drugi jedan negdašnji pošteni pravaš, pokojni A. G. Matoš...

Da završimo: književno djelo Mile Budaka *San o sreći* je na pozicijama koje su idejno reakcionarne a književno svakako ispod prosjeka stare hrvatske književnosti (čak i Đalskoga), te ni u kojem slučaju ne znače ni nastavak a kamoli produbljivanje najjačih književnih predstavnika pravaštva iz njegove prve, relativno progresivne periode (Ante Kovačić). Kad bi hrvatski narod zaista snivao Budakov san o sreći, njegovo bi zaprepašćenje bilo strašno kad bi se poslije toga sna probudio i kad bi vidio kako izgleda na javi ostvarenje takvoga sna. Danas je posve jasno da su Budakova djela samo glasnik jednog protunarodnog sistema, koji hrvatskom narodu ne bi ni u kom slučaju donio manje muke i štete nego šestojanuarska diktatura. Idejno-politička reakcija nije mogla roditi književno remek-djelo, jer pisac ne raspolaže ni onim snažnim realističko-umjetničkim talentom koji bi doveo do toga da, i usprkos svojim reakcionarnim idejama, duboko zahvati samu hrvatsku stvarnost.

Izraz, 1940, br. 11, str. 626—630.

SADRŽAJ

Između oktobarske i jugoslavenske revolucije (*Petar Lasta*) 7
Ivo Andrić (*Ljubomir Maraković*) 35
Krležine Balade Petrice Kerempuha (*Ljubomir Maraković*) 40
O poeziji Silvija Strahimira Kranjčevića (*Albert Haler*) . 53
Je li estetska kritika jednostrana? (*Albert Haler*) . . . 84
Pjesnik sunca (*Ulderiko Donadini*) 97
Priče iz davnine (*Antun Branko Šimić*) 109
Nazorova lirika (*Antun Branko Šimić*) 114
Donadini (*Antun Branko Šimić*) 126
Maškarate i deklamacije (*Antun Branko Šimić*) . . . 132
Tri zapisa o pjesništvu (*Antun Branko Šimić*) 138
Suvremeni kritik (*Stanislav Šimić*) 145
Pripomene o poeziji Ujevića (*Stanislav Šimić*) 156
A. Cesarec — Tonkina jedina ljubav (*Gustav Krklec*) . . 173
Sumrak sentimentalne lirike (*Gustav Krklec*) 177
Pjesnik Sergej Jesenjin (*Gustav Krklec*) 182
Književni događaj (*Gustav Krklec*) 197
Dostojevski — Lenjin (*August Cesarec*) 205
O Miguelu de Unamuno (*August Cesarec*) 238
O Krležinu umjetničkom stvaranju (*Vaso Bogdanov*) . . 253
Okvir (*Ivan Nevistić*) 273
Književnik i kritičar (*Ivan Nevistić*) 280
Antologija novije hrvatske lirike (*Mihovil Kombol*) . . 287
O pjesmama Tina Ujevića (*Ivo Hergešić*) 297
Dinko Šimunović (*Vice Zaninović*) 311

Od ekspresionizma do nadrealizma (*Josip Bogner*) . . . 317
Ivan Kozarac (*Josip Bogner*) 328
Antun Branko Šimić (*Novak Simić*) 345
Dragutin Tadijanović — Dani djetinjstva (*Ivo Kozarčanin*) 353
Krležine Balade Petrice Kerempuha (*Ivo Kozarčanin*) . . 362
Vidljiv smijeh i nevidljive suze (*Ivan Goran Kovačić*) . 381
Poezija slika (*Ivan Goran Kovačić*) 391
Produktivna umjetnost i genetički metod moderne estetike (*Stevan Galogaža*) 409
Ekonomski problemi i pisci (*Stevan Galogaža*) 412
Lirika Dobriše Cesarića (*Ivo Frol*) 419
O Šenoi (*Otokar Keršovani*) 427
Mile Budak — San o sreći (*Otokar Keršovani*) 436

HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA
M A T I C A   H R V A T S K A
U R E D N I K   J A K Š A   R A V L I Ć

1. svezak: *Od Vraza do Markovića*
2. „ *Razdoblje realizma*
3. „ *Kritički radovi Milana Marjanovića*
4. „ *Kritički radovi A. G. Matoša*
5. „ *Nehajev i suvremenici*
6. „ *Kritički radovi Miroslava Krleže*
7. „ *Kritički radovi Antuna Barca*
8. „ *Kritički radovi Tina Ujevića*
9. „ *Kritika između dva rata*
10. „ *Suvremena kritika*

MATICA HRVATSKA
Zagreb, Matičina 2
tekući račun 307-1-1097

Izdavač *Nakladni zavod Matice hrvatske*
Zagreb, Matičina 2

*

Za izdavača *Bruno Pekota*

Nacrt za korice *Ljubo Babić*

Korektura *Sofija Pavičić*

Štamparski zavod *»Ognjen Prica«*, Zagreb 1966.



MATICA HRVATSKA